



Culturas populares juveniles, músicas rebeldes y  
creatividad social, cultural y política  
El caso vasco

*Ion Andoni del Amo*  
*ionandoni.delamo@ehu.es*

# Índice

1 Dulce introducción al caos	1
2 Algunas reflexiones y anclajes previos para perfilar el marco	4
2.1 De culturas: de masas, popular, nacional, política.....	4
2.2 Esa cosa llamada identidad.....	7
2.3 ¿Existe la juventud?.....	7
2.4 Los ruidos.....	10
2.5 Maniobra de aproximación a la pista de despegue.....	11
3 Marco general: la crítica de la Modernidad	13
3.1 Un mundo feliz (y en shock).....	13
3.2 Un rastro de carmín: el malestar cultural de la modernidad.....	18
3.3 Entre el desencuentro y la Revolución.....	19
4 Culturas populares juveniles en la sociedad industrial de masas avanzada.	21
4.1 ¿El final de la Revolución?.....	21
4.2 Música rebeldes, líneas de fuga.....	25
4.3 La perspectiva de la innovación.....	29
4.3.1 El malestar de la innovación.....	29
4.3.2 ¿La innovación cultural en los márgenes?.....	34
4.4 Entre la desconexión y el mercado.....	36
4.5 ¿Y la política?.....	41

4.5.1 Contracultura y contrapoder.....	42
4.5.2 La política y lo social comunicativo. Las “armas de distracción masiva”.....	44
4.5.3 Cultura y política: resistencias y potencia.....	46
4.6 Ocio creativo en el decrecimiento.....	47
4.7 ¿Qué queda de las culturas populares juveniles?.....	49
5 EUSKAL HERRIA: culturas populares juveniles y creatividad política. ¿De la ‘excepción’ a la ‘normalización’?	51
5.1 Euskal Kantagintza Berria. En la estela de la canción protesta.....	53
5.2 El Rock Radikal Vasco. Nuestra pequeña revolución.....	55
5.2.1 Y la nación política.....	58
5.2.2 Y la cultura vasca.....	58
5.2.3 Y la izquierda abertzale: la simbiosis de la mediación.....	60
5.3 De la transformación al agotamiento.....	61
5.3.1 La mutación.....	62
5.3.2 El agotamiento.....	63
6 Hipótesis provisionales y pistas abiertas e inconclusas para continuar la discusión	68
6.1 Euskal Herria: ¿la hipótesis de la 'normalización'?.....	68
6.2 Escupiendo un poco más allá.....	71
6.3 Azken guda dantza (a modo de exoducción).....	73

## “Rave & Borroka”

Culturas populares juveniles, músicas rebeldes y creatividad social, cultural y política. El caso vasco.

Ion Andoni del Amo

[ionandoni.delamo@ehu.es](mailto:ionandoni.delamo@ehu.es)

### 1 Dulce introducción al caos

*Duela gutxi horretaz hausnarketa bat egiten nuen, gaur egun ez ote dagoen gure herria beste loaldi batean, batez ere politikagintzan; azken batean, politikak harrapatu egiten gaituelako modu batean edo bestean, zeren gure gizartearen ezaugarri izan daitekeen ekintza kultural deitzen dugun hori, ez baldin badu hornitzen edo inguratzen politika-jarduera egoki eta koherente batek, ahultzen doa, kolorea galdu egin balu bezala. Eta nik sumatzen dut gaur egun, ez ote dagoen berriz ere lokartu samar. Agian une ona litzateke beste Ez Dok Amairu bat ateratzeko -ez garai hartan eman zena- baina bere filosofia edo esanahia berreditatuko lukeen beste astindu bat. Nik uste dut beste astindu bat behar duela gure herriak.*

([Benito Lertxundi](#))

Ceño fruncido, cara de estupefacción y una exclamación: ¡¿qué es esto?!. Suele ser una reacción habitual últimamente cuando en algunos bares de 'marcha' suena una canción. Quienes hemos recorrido las zonas de ocio juvenil en los últimos años podemos observar, cuando las circunstancias nos lo permiten, una marcada evolución. Especialmente en aquellos bares y lugares de carácter más 'alternativo' o 'radical', donde se ha pasado de escuchar durante 20 años la banda sonora del denominado Rock Radical Vasco (RRV) a escuchar, a escuchar no se sabe qué... Esa indefinición es un hecho característico, porque en algunos de los circuitos que han operado este cambio (y ya iba siendo hora) la evolución se ha realizado hacia cierta confusión: temas del RRV se mezclan con temas comerciales actuales, o incluso con algunos temas pop contemporáneos del RRV. Y si ya estaba bien de que llevásemos 20 años escuchando los mismos grupos, es suficiente también con 20 años oyendo llover café en el campo (...). Esta mezclolanza, que alguien podría definir como estilo ecléptico y abierto y dejarlo ahí, no ha estado exenta de problemas en algunos locales - los de una orientación cultural más declarada como los *Kafe Antzokia*, con dificultades para acertar con un estilo propio - y nos pone indudablemente sobre la pista de un momento de cambio – y cierta confusión asociada – en algunos de los que han sido los vectores principales de la cultura vasca y juvenil en los últimos años.

En una larga entrevista en el diario Gara el 23 de enero de 2011, Benito Lertxundi, una de las referencias culturales de Euskal Herria desde su participación en el grupo *Ez dok Amairu*, protagonista de la renovación y explosión cultural vasca a finales de los 60, nos dejaba la cita con la que abrimos estas reflexiones. Desde la perspectiva de su trayectoria vital, cultural y artística, Benito plasma una reflexión similar a la que planteábamos y que podemos diseccionar porque condensa varias ideas en esa cita:

- En primer lugar, plantea la reflexión acerca de si no estaremos en un momento un tanto adormecido. Esa es la primera hipótesis que nos proponemos rastrear: que estamos en un momento de 'impasse' cultural, en el que se han agotado las grandes referencias de las últimas décadas y no acaba de perfilarse un movimiento de renovación.
- En segundo lugar, su reflexión atañe también a la política, porque, afirma, ésta nos atrapa de un modo u otro, eso que denominamos acción cultural, si no se rodea de una acción política adecuada y coherente, se debilita, como si perdiera color. Esta es una segunda hipótesis sobre la que planearemos, a saber, la relación entre política y cultura, y la hipótesis adicional de un posible cambio de la presencia de 'lo político' a lo largo del tiempo y su influencia sobre lo específicamente cultural, especialmente en Euskal Herria, donde efectivamente parece siempre atraparnos, y en un momento éste en el que también en el plano político parece asistimos a un cambio de ciclo.
- La tercera línea que plantea la cita la constituye la reflexión que lanza Benito acerca de la necesidad de una nueva sacudida cultural, un nuevo Ez Dok Amairu, no como se dio en aquel tiempo, pero sí reeditando su filosofía y su espíritu. Sobre esta hipótesis también reflexionaremos, la posibilidad de un nuevo movimiento o frente cultural y los principios sobre los que podría sustentarse.

La reflexión de Benito, significativa por ser quien es, coincide con la que impulsa este trabajo y sintetiza de forma excelente las hipótesis que al respecto queríamos plantear y que hemos explicitado. En torno a ellas iniciaremos una reflexión que comenzará desde el marco general de las sociedades occidentales, para aterrizar finalmente en Euskal Herria, viaje en el que abordaremos la cultura, de masas, popular y nacional, las subculturas y contraculturas juveniles, los movimientos juveniles y las tribus urbanas y las reflexiones sobre la creación cultural y artística, la política y el mercado...

Adorno y Horkheimer, en su crítica de la industria cultural de masas, nos auguraban el fin de las culturas populares, ahogadas por esa naciente y omnipotente industria cultural que veían como alienante. Walter Benjamin abriría algunas puertas a la esperanza: hay distintos modos en los que los productos de la industria cultural pueden ser experimentados, no todo es alienación, y además en los productos culturales existen también otras lógicas más allá de la del mercado. Y luego, en el 68, todo estalla. ¿Y después qué queda?

Desde los 50, la sociedad industrial avanzada occidental refleja explosivas génesis de culturas populares juveniles, especialmente desde los márgenes de las grandes ciudades, que rápidamente se extienden a nivel global a través de un expansivo mercado juvenil. Sin embargo, tras el fin de la utopía revolucionaria del 68, este proceso de innovación constante se fragmenta y desconecta de los mecanismos de reproducción cultural institucionalizados y también de las pretensiones de transformación política, cerrándose sobre sí mismo y articulándose sobre todo como mecanismo de producción de identidad tribal: disco, punk, hip-hop, techno, house, raves, los piratas de la Red...

La articulación de esas culturas populares juveniles en Euskal Herria presenta características propias, enraizándose como última extensión simbólica y territorial del proletariado social vasco, así como con la cuestión nacional. Se recrea así una cultura popular vasca que se ha revelado como un potente mecanismo de producción y reproducción simbólica, cultural y política, con movimientos emblemáticos como la Nueva Canción Vasca (con Ez Dok Amairu como grupo referencial) o el Rock Radical Vasco. Sin embargo, este mecanismo parece presentar síntomas de agotamiento; muere de éxito, al bloquear la incorporación de las nuevas producciones culturales juveniles. ¿Asistimos a un momento de ‘normalización’ de la juventud vasca de acuerdo a las transformaciones acaecidas en las sociedades occidentales? ¿Un momento de separación entre cultura y política? ¿Una reconstrucción de la mano de los cambios sociales y políticos en marcha?

Realizaremos la construcción del argumento desde una cierta libertad respecto del formato académico ortodoxo, que difícilmente constituiría un registro adecuado si hemos de hablar de creatividad cultural y artística, juventud, innovación social y transformación política. Procederemos por aproximaciones sucesivas. Así, la construcción del argumento se asemejará por momentos a la estrategia de la 'narrativa analítica', utilizada en estudios del ámbito de la sociología de la música [Noya, 2010a], que combina las herramientas lógicas usadas en la economía o en la ciencia política con la forma narrativa utilizada en el análisis histórico. Incluso a lo que Maffesoli y Jesús Ibañez reivindicaran, para pensar la postmodernidad, como “una sociología vagabunda que al mismo tiempo no sea sin objeto” [Maffesoli, 1990]. En tal sentido, y puesto que tratamos con conceptos resbaladizos, efectuaremos un doble movimiento. Un primer momento de anclaje, en torno a una serie de conceptos básicos, para a continuación dejar fluir la reflexión, impulsos, estímulos, ideas, y ver, al final, lo que nos queda.

## 2 Algunas reflexiones y anclajes previos para perfilar el marco

Cultura e identidad. Casi nada. Vamos a tratar probablemente con algunos de los conceptos que, no por comunes, dejan de ser de los más resbaladizos de las ciencias sociales. Conceptos huidizos, vaporosos, abiertos. Y que atesoran, por tanto, una ingente producción bibliográfica en torno a su discusión teórica. No es este el lugar, por tanto, para repetir discusiones ya dadas, que no son el objeto específico de este trabajo y a las que probablemente poco tengamos que aportar. Lo que vamos a hacer en este capítulo es otra cosa, puesto que vamos a utilizarlos profusamente, acotaremos y explicitaremos el sentido en el que lo vamos a hacer y las referencias teóricas que utilizaremos (evidentemente, aquellas con las que más de acuerdo estemos, resultado al que hubiéramos llegado de igual manera con una larga discusión teórica que justificase nuestra elección).

### 2.1 De culturas: de masas, popular, nacional, política...

Decía Roy Wagner, nada exento de sarcasmo, que podríamos definir a un antropólogo como alguien que utiliza la palabra 'cultura' habitualmente. Si hay un concepto polimorfo en ciencias sociales, es el de cultura. Enrique Martín Criado realiza una carga en profundidad contra una de las concepciones dominantes del mismo: aquella, de raíz funcionalista, que la define como sistema coherente e integrado, con fronteras bien definidas, y que acaba por hacerse la causa última del comportamiento de los sujetos. Martín Criado, que parte del concepto bourdieano de la *fuerza de la representación*, las visiones del mundo que alteran los comportamientos de los actores, utiliza una concepción dinámica de la cultura como *configuraciones simbólicas* [Martín Criado, 2010]. Esta concepción bebe de dos fuentes evidentes, la citada de Bourdieu y los *Cultural Studies* británicos [Hall, 1980][Turner, 1990], y viene a coincidir con planteamientos provenientes del ámbito latinoamericano como los de García Canclini [García Canclini, 1988]. Estaríamos, pues, ante *definiciones de la situación* que condicionan las percepciones y comportamientos de los actores, las cuales a su vez serían productos de actividades estratégicas de definición por parte de los mismos; las representaciones no se pueden concebir como simples determinantes de la acción, sino como una dimensión más de la misma que también varía en el curso de la confrontación. Estaríamos, por tanto, ante redes simbólicas de significaciones estables y estratégicas en constantes intercambios en los cuales se producen, reproducen y modifican.

Martín Criado distingue, además, dos procesos en de cambio o mantenimiento cultural. De un lado, el constituido por los especialistas en la producción de bienes simbólicos, entre los que hallaríamos dinámicas de competencia interna y externa a cada campo; a su vez, estas elaboraciones culturales serán difundidas a – o apropiadas por – distintos grupos profanos, que las reinterpretarán y moldearán en función de sus posiciones sociales, condiciones de vida, esquemas simbólicos previos, etc., a la vez que las utilizarán estratégicamente en sus luchas materiales o simbólicas. Por otra parte, un elevado grado de codificación y objetificación hará a las producciones culturales más

resistentes a las manipulaciones simbólicas de los actores; la lengua aparece como uno de los elementos centrales de estructuración y objetificación de una cultura, como ya apuntase Lotman [Lotman, 1979].

Estas últimas distinciones nos permiten entroncar con un concepto y un debate clásico, el relativo a las **culturas populares**, en el que Gramsci y la Escuela de Frankfurt reclamarían ineludiblemente un especial protagonismo. El primero, por el concepto de *hegemonía* [Gramsci, 1973], que resulta clave en la definición de las culturas populares de acuerdo a la concepción dinámica y estratégica de la cultura que hemos señalado, en conexión con las luchas materiales y simbólicas de los distintos grupos sociales. En esta línea, Néstor García Canclini nos proporciona una formulación: las culturas populares serían el resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos [García Canclini, 1988].

El Estado habría ocupado un lugar destacado como agente difusor de la cultura hegemónica, presentada como '**cultura nacional**' y definiendo un canon cultural. Pero con el surgimiento de la industria cultural de masas en el siglo XX aparece un nuevo factor, y la cultura popular se confundirá con la **cultura de masas**; en esta discusión es en la que participará activamente la Escuela de Frankfurt. Así, en su crítica de la industria cultural de masas – y probablemente desde una concepción elitista de la cultura y cierta tecnofobia - Adorno y Horkheimer nos auguraban el fin de las culturas populares, ahogadas por esa naciente y omnipotente industria cultural que veían como alienante. Walter Benjamin matizaría esa posición y abriría algunas puertas a la esperanza: hay distintos modos en los que los productos de la industria cultural pueden ser experimentados, no todo es alienación, y además en los productos culturales existen también otras lógicas más allá de la del mercado.

La posición de Benjamin nos trae de vuelta a la formulación de Martín Criado en torno a los procesos de cambio o mantenimiento cultural: las culturas populares se situarían en esas reinterpretaciones y elaboraciones que realizan los grupos no hegemónicos en función de sus posiciones sociales, condiciones de vida, esquemas simbólicos previos, etc., para utilizarlas estratégicamente en sus luchas materiales o simbólicas, en interacción conflictiva con los sectores hegemónicos. Y tales culturas populares pueden aparecer de muy diversos modos, desde simples reinterpretaciones, en función de las condiciones de vida del sujeto, de las producciones culturales hegemónicas o de masas, hasta elaboraciones más estructuradas. Fijaremos nuestra atención en estas últimas, las culturas populares con un grado de estructuración notable, y será en ese sentido en el que utilizemos el término **subcultura**.

Indudablemente, la sola mención del concepto *subcultura* conlleva una referencia obligada, la de quien elaboró la obra referencial y homónima al respecto: Dick Hebdige. Nobleza obliga, en palabras de Hebdige:

*Las subculturas no son formas privilegiadas; no se salen del circuito reflexivo de producción y reproducción que une, como mínimo en el plano simbólico, las piezas separadas y fragmentadas de la totalidad social. Las subculturas son, en parte al menos, representaciones de esas representaciones, y los elementos tomados del “retrato” de la vida de la clase trabajadora (y del*



*conjunto social en general) deberán sin duda tener alguna resonancia en las prácticas significantes de las distintas subculturas. No existe razón alguna para suponer que las subculturas sólo afirmen espontáneamente las “lecturas” bloqueadas excluidas de la radio, la televisión y la prensa (conciencia de un estatus subordinado, modelo conflictivo de sociedad, etc.). También articulan, en mayor o menos medida, algunos de los significados e interpretaciones preferentes, aquellos que son favorecidos por y transmitidos a través de los canales autorizados de la comunicación de masas. Los miembros típicos de una cultura juvenil de clase trabajadora en parte replican y en parte aceptan las definiciones dominantes de quiénes y qué son, y existe una sustancial cantidad de terreno ideológico compartido no sólo entre ellos y la cultura adulta de clase trabajadora (con su subterránea tradición de resistencia) sino también entre ellos y la cultura dominante (por lo menos en sus formas más “democráticas” y accesibles). [Hebdige, 2004]*

Estaríamos, por tanto, ante configuraciones simbólicas no cerradas y en interacción, pero con un grado de estructuración superior a la mera reinterpretación. En esta escala que estamos trazando para las culturas populares en función de su grado de estructuración, la **contracultura** iría un poco más allá. También en palabras de Hebdige:

*El término “contracultura” alude a esa amalgama de culturas juveniles “alternativas” de clase media – los hippies, los flower children, los yippies – desarrolladas en los sesenta y cuyo apogeo se sitúa en el periodo 1967-1970. Como Hall y otros [Hall, 1976] se han encargado de señalar, la contracultura se distingue de las subculturas que hemos estado estudiando por los perfiles explícitamente políticos e ideológicos de su oposición a la cultura dominante (acción política, filosofías coherentes, manifiestos, etc.), por su creación de “instituciones” alternativas” (prensa underground, comunas, cooperativas, “un-careers”, etc.), su “prolongación” de la etapa transicional más allá de la adolescencia y su difuminación de las distinciones, tan rigurosamente mantenidas en la subcultura, entre trabajo, el hogar, la familia, la escuela y el ocio.*

*Mientras que en la subcultura la oposición, como hemos visto, se decanta hacia formas simbólicas de resistencia, la revuelta de la juventud de clase media tiende a ser más articulada y se muestra más confiada, se expresa más directamente y, en definitiva, por lo que a nosotros respecta, resulta más fácil de “leer”.*

Una última cuestión nos queda por puntualizar, la relativa al concepto de **cultura nacional**. Ya hemos mencionado anteriormente que el Estado habría ocupado un lugar destacado como agente difusor de la cultura hegemónica, presentada como 'cultura nacional' y definiendo un canon cultural al tiempo que una idea de nación que se ajusta al Estado: la nación es hija del Estado diría Nisbet [Nisbet, 1973]. En virtud de la definición de cultura que hemos adoptado, podemos aceptar la afirmación de Benedict Anderson de que toda nación es una comunidad política imaginada, en el sentido de 'creación' [Anderson, 1983]. La nación es, ante todo, una definición social de una realidad colectiva, si bien no totalmente arbitraria. Cuando hay más de una idea nacional en disputa nos encontraríamos, en efecto, ante dinámicas de competencia en la producción de bienes simbólicos (en este caso distintas ideas de nación, distintas culturas nacionales) en el campo político, que tratan de difundirse ganando adeptos. La idea de nación es vehiculada por un grupo

que tiene conciencia nacionalista: encontramos dos definiciones de la realidad social en cuestión que compiten para imponerse como única definición social verdadera, puesto que cada definición no sólo comprende a los que la hacen sino también a los otros [Pérez-Agote, 2004].

Pero también en este caso, cuando existen distintas ideas de nación, estaríamos ante un concepto nacional hegemónico dominante (objetificado en el estado-nación) y otros subordinados. Esta consideración es la que lleva a Josu Amezaga a plantear la tesis de que la **cultura vasca** se estructura, en tal sentido, como cultura popular [Amezaga, 1995]. Pero, en tales casos, en la afirmación del carácter político de la comunidad – que al tiempo la crea – los elementos culturales preexistentes son utilizados estratégicamente por los actores – los defensores de las distintas concepciones nacionales-, de tal forma que el propio concepto de cultura nacional - de cultura vasca en nuestro caso - se transforma y se politiza, confundándose con la idea de nación política.

## 2.2 Esa cosa llamada identidad...

De oca en oca. Si el anterior era un concepto polimorfo, éste no deja de serlo menos. Nos detendremos mucho menos en consideraciones teóricas y apuntaremos directamente al planteamiento de Maffesoli y que el propio Jesús Ibañez recoge también en el prólogo de “El tiempo de las tribus” [Maffesoli, 1990]: frente a la **identidad** cerrada del individuo, la serie abierta, indefinida y polimorfa de las **identificaciones** de la persona. No nos interesan tanto, en suma, los propios procesos de subjetivización del individuo, cuanto el hecho de la identificación con un grupo, tribu o idea nacional. Y entendemos que tal proceso puede interpretarse a la luz de la propia caracterización que hemos realizado del concepto de cultura y los procesos de cambio cultural derivados, al que habría que sumar un factor que incorpora Maffesoli: el contexto emocional.

En este mismo afán de simplificación – aún arriesgado como toda simplificación – y clarificación, cabe otra puntualización. Hablaremos de identidad vasca, pero no lo haremos en términos culturales, lo que nos llevaría a otro debate largo; para lo que queremos abordar, esto es, la relación con la dimensión más estrictamente política, resulta más adecuado otra concepción, la que refiere a la identificación con la nación política, con la idea de construcción política de la nación vasca.

## 2.3 ¿Existe la juventud?

*La 'juventud' no es más que una palabra  
(Pierre Bourdieu)*

Enrique Martín Criado, de nuevo, en la que fuera su tesis doctoral luego publicada en formato libro [Martín Criado, 1998], realiza una profunda crítica de la sociología de la juventud. “¿Y si ese actante no existiera? ¿Y si los discursos sobre la juventud no fueran más que proyecciones de quienes los enuncian? ¿Y si nos encontráramos ante uno de los ejemplos más apabullantes de formación de categorías 'científicas' a partir de prenociones de sentido común?”, nos interroga para

a continuación plantear su hipótesis: la 'juventud' no forma un grupo social, sino que bajo su pretendida homogeneidad dada por la identidad de edades existe – como diría el feminismo marxista respecto a las mujeres – una diversidad de juventudes.

Así, Martín Criado traza ‘una’ historia de la sociología de la juventud, “en función de las relaciones (o la falta de relaciones entre clases sociales y clases de edad”. Y los protagonistas serían tres. El primero lo constituirían aquellas escuelas, principalmente el estructural-funcionalismo, que consideran la juventud como un grupo social propio, independientemente de la clase social. Partiendo de la construcción psicológica de la adolescencia y del concepto de 'cultura juvenil' de Parsons, esta línea presenta una serie de rasgos comunes:

- a) *toman a la juventud como un grupo unificado*
- b) *utilizan la juventud como metáfora del cambio social: los valores de la cultura juvenil son los de la futura sociedad*
- c) *utilizan un sector muy específico de la juventud como modelo metonímico de la juventud en general*
- d) *son análisis culturalistas: el cambio social se presenta únicamente como cambio cultural*
- e) *niegan la importancia de la clase social, ya sea descartándola de principio o asegurando que en el proceso de 'modernización' de las sociedades las desigualdades de clase desaparecerán*

Bell será sin duda el principal exponente: los jóvenes con su subcultura – caracterizada por su hedonismo, espontaneísmo, participación, narcisismo... - anuncian la sociedad postindustrial [Bell, 1977]. Pero Martín Criado también incluye aquí la perspectiva política contraria: la generalización de la juventud revolucionaria tras el 68 presente en Marcuse, Roszak...

Los otros dos protagonistas son reacciones a este primero. Una, que ya hemos citado, desde Gran Bretaña: los investigadores en torno al *Centre for Contemporary Cultural Studies* de Birmingham. Para éstos, las subculturas juveniles son, principalmente, subculturas de clase, campos de batalla políticos entre las clases, respuestas a las contradicciones estructurales, al tiempo que resistencia mediante rituales contra la cultura burguesa, aunque sea una resistencia meramente simbólica. Cohen, Clarke o Hall serán algunos de sus principales exponentes. Martín Criado señala también sus críticas: muchas veces “se impone a la lógica-en-uso de los actores una lógica reconstruida: la del propio investigador que quiere que el proletariado sea siempre sujeto revolucionario – aunque no lo sepa -”. Hemos visto, cuando citábamos la descripción que da Hebdige de las subculturas, que se sitúa también en estos parámetros, aunque su obra resulta más elaborada y escapa de algunas de las críticas, planteando el contexto de producción de la cultura.

La tercera línea, desde Francia: el grupo de investigadores en torno al *Centre de Sociologie de l'Education et la Culture*, de inspiración bourdiana. En este marco teórico, la sociología de la juventud deconstruye su objeto y lo reconstruye en la problemática de las estrategias de reproducción de los diversos grupos sociales, rompiendo con la imagen de una juventud unificada y de una cultura juvenil. Se analiza “la diversidad de definiciones de clases de edad y prácticas, comportamientos, universos simbólicos en función del origen y trayectoria social, así como el papel de las distintas instituciones sociales en la construcción de las clases de edad y de las representaciones en torno a estas clases”, enfocando sus trabajos principalmente al sistema escolar o al mercado de trabajo, así como al trabajo político de construcción de los grupos.

El propio Martín Criado, recogiendo los hallazgos teóricos de estas dos líneas críticas, desarrolla en la citada obra una serie de conceptos y lógicas, en las que imbrica aspectos materiales y simbólicos, y que aplica al sistema escolar y el mercado de trabajo. Entre ellos, establece la diferenciación, siguiendo a Mannheim y Bourdieu, en torno a los conceptos de *clases de edad* y *generación*; la contemporaneidad cronológica no bastaría para formar generación, sino que requiere, además, la existencia de diferencias en el ‘modo de generación’ – en las formas de producción – de los individuos:

*En una sociedad completamente estática, donde las condiciones sociales y materiales con que se encuentran los nuevos miembros son idénticas a las que se encontraron los viejos en su tiempo, no habría “generaciones”: las diferencias entre “jóvenes” y “viejos” serían meras diferencias de clases de edad. Cuando cambian las condiciones de reproducción de los grupos sociales y, por tanto, las condiciones sociales y materiales de producción de nuevos miembros, es cuando se producen diferencias de generación: los nuevos miembros son generados de manera distinta.*

No resulta posible, por tanto, trazar generaciones más que a partir del conocimiento de la historia específica del campo. Así, “en vez de partir de totalizaciones – ‘la generación del 68’, etc. – hay que plantearse los efectos, en cada campo particular, y para cada grupo de agentes, de un acontecimiento que en principio abarca a todo el espacio social”.

Tras estos desarrollos teóricos, Martín Criado se muestra contundente al calificar al concepto de ‘juventud’ como despropósito teórico, que implica ‘olvidar’ la existencia de clases sociales y la problemática de la reproducción social de las diferencias:

*Pero los errores epistemológicos pueden ser aciertos políticos. La juventud es un grupo políticamente interesante. Interesante para la clase dominante, pues al resaltar las divisiones de edad deja en la sombra las divisiones de clase. ‘Problemas’ que sólo pueden entenderse en la dinámica de la dominación de clase se convierten en ‘problemas juveniles’ – así, el ‘paro juvenil’-. Interesante para los portavoces de la juventud, que fomentando la ilusión de la existencia del grupo, consiguen la realidad del poder de representación del grupo. Interesante, en fin, para los profesionales de la juventud – entre ellos, los sociólogos de la juventud – quienes, con sus discursos sobre los problemas de la juventud crean la necesidad de los productos que venden.*

La reflexión teórica de Martín Criado nos parece sumamente interesante y pertinente. Su modelo teórico creemos que proporciona un marco muy apropiado en marcos institucionales como aquellos a los que principalmente lo aplican, en la escuela o en el mundo del trabajo. En el caso que nos ocupa, más esquivo, menos institucionalizado y con grupos y marcos más difusos, no alcanzaremos la profundidad y refinación de Martín Criado, pero debemos considerar, indudablemente, algunas de sus advertencias:

1. No considerar la juventud homogénea, como un grupo unificado. Hablaremos, como mínimo de las dinámicas de determinados grupos de jóvenes.
2. Descartar, de entrada, el 'mito' de la ruptura generacional o conflicto generacional, distinguiendo clases de edad y generaciones.
3. No olvidar las condiciones estructurales ni de clase, el *habitus*.

Con estos anclajes fijados, pivotaremos en gran medida en torno a la escuela de Birmingham, puesto que es ésta la más ha desarrollado la cuestión de las subculturas.

## 2.4 Los ruidos

Musyca (Música, sociedad y creatividad artística) es el único grupo de investigación en torno a la sociología de la música en el Estado español, de reciente creación (2008). Una disciplina con solera, desde clásicos como Weber, Schütz o Adorno, hasta Frith, Hennion, De Nora o Peterson en la actualidad. En su primera publicación como libro, de título homónimo, su director, Javier Noya, traza una completa radiografía en torno a los paradigmas teóricos de la sociología de la creatividad [Noya, 2010b]. Noya propone un modelo tridimensional, con tres dimensiones independientes (no se puede reducir ninguna a alguna de las otras) de análisis: estructura-acción, material-cultural, integración-conflicto.

Respecto de la primera, se debe partir de la idea de que la estructura determina la acción, pero esta a su vez influye en la estructura. Una síntesis estructura-acción nada sencilla en la práctica empírica: “cuando Giddens ha analizado procesos sociales concretos, claramente se ha decantado por el polo voluntarista; a la inversa, cuando Bourdieu ha estudiado el mismo campo estético, es brutalmente determinista”. El análisis de redes sociales y comunidades creativas, un mecanismo 'meso', aparece en tal sentido como un campo prometedor para la sociología de la creatividad. Ahí pueden situarse, por ejemplo, los trabajos de Richard Florida en torno a las 'clases creativas' [Florida, 2010] y 'las ciudades creativas' [Florida, 2009], y también algunas de las aportaciones del propio Maffesoli [Maffesoli, 1990].

En cuanto a la dimensión integración-conflicto, Noya señala que el conflicto y la competencia son un factor de creatividad tan importante como la tolerancia y la cohesión social (Florida). Podemos estar de acuerdo, puesto que resulta claro que dependerá del caso concreto de estudio. Noya ya apunta que, en el caso de las culturas populares, la dimensión de conflicto resulta especialmente relevante. Y así lo habíamos resaltado cuando hemos realizado la propia caracterización del concepto o cuando hemos hecho, de la mano no aleatoria de Martín Criado, el repaso crítico a la 'sociología de la juventud', desde Bourdieu a la escuela de Birmingham.

En la dimensión material-cultural, Noya realiza una carga en profundidad contra el postmodernismo, que encarna la postura culturalista más radical. Hasta el punto, señala, que “mientras el postmodernismo perdía nuestro tiempo en debates filosófico-ontológicos”, otras disciplinas como la economía de la creatividad y la cultura incorporaban variables sociales a sus análisis, con interesantes aportaciones a la sociología de la cultura. En Euskal Herria tenemos un ejemplo claro de ello, de la mano de los trabajos referenciales de Ramón Zallo en torno a la economía crítica de la comunicación y la cultura [Zallo, 2010]. No vamos a discutir en absoluto las consideraciones de Noya en este aspecto, venimos reiterándolas también con Martín Criado, la escuela Birmingham y Bourdieu. Convenimos con él en que “es evidente que la innovación cultural puede y debe explicarse *también* por factores culturales, pero *no sólo por ellos*”.

La creatividad, concluye Noya, puede emanar de las estructuras o de la acción, de la integración o el conflicto, de la cultura o los condicionantes materiales; habrá que determinar empíricamente qué es lo que ha influido más en cada caso. En esa pretensión suya de trazar unas pinceladas en el lienzo prácticamente en blanco de la sociología de la creatividad, trataremos también modestamente de avanzar.

Una última consideración introduce Javier Noya en esa radiografía esquemática. La que defiende una sociología crítica de la creatividad, con un horizonte normativo del desarrollo de la creatividad innata del ser humano, recuperando el ideal marxista de la realización de las capacidades del ser humano, planteado en términos más analíticos y actuales. Creatividad emancipadora. Una pretensión que engarza con los planteamientos político-estéticos de las vanguardias del siglo XX y que también resultará ineludible incorporar, con referencias incluso probablemente más apasionadas y radicales.

## **2.5 Maniobra de aproximación a la pista de despegue**

El repaso de perspectivas y construcción de conceptos nos proporcionará ciertos asideros para esa sociología un tanto vagabunda que la cuestión requiere. Para volar sin perder – del todo – el rumbo. Dibuja también una perspectiva teórica - que es siempre una perspectiva política -. Algún aficionado a los sudokus puede intentar encajarla en la matriz resultante de las tres dimensiones de Noya; bien, nosotros no vamos a jugar a darle etiquetas, aunque ya sean manifiestas.

Para iniciar el vuelo elegiremos algunos pilotos. Y el objeto que queremos abordar nos orienta la elección, que mira hacia los trabajos en torno a las subculturas juveniles. Hay una línea prolífica ahí, que enlaza a Hubdige, Greil Marcus o Ariel Kyrrou. Emparentados con la línea trazada por la escuela de Birmingham y recogiendo la herencia de las vanguardias, especialmente los trabajos de los situacionistas y Debord. Una línea que en Euskal Herria penetrará de la mano de las aportaciones de Jakue Pascual, quien incorpora a Negri.

Porque tratan nuestro objeto de estudio, y por la fuerza expresiva con la que lo hacen – como corresponde al objeto en cuestión – serán la guía sobre la que incorporaremos los conceptos, reflexiones y aportaciones iniciales, más las que vayan surgiendo en este viaje. Abrochados los cinturones que suponen estos anclajes conceptuales iniciales, encended los cigarros que comienza el despegue. Pero antes de levantar vuelo, aún queda un tramo previo de contacto con el suelo; despegaremos en la pista del marco estructural.

### 3 Marco general: la crítica de la Modernidad

#### 3.1 Un mundo feliz (y en shock)

*Ángeles del norte, tan pulcros y pulidos  
cínicos muñecos, siguen predicando por ahí  
razones de economía, con nombre de libertad,  
nos obligan a vivir de la explotación.  
Kema la idea. Kema la idea.  
Hundidos en un juego cruel, dinero rey,  
el nuevo orden mundial aquí está.  
(La Polla – [Ángeles caídos](#))*

El comienzo de la década de los 70 supone el inicio de un cambio de ciclo hacia uno nuevo que ha recibido múltiples denominaciones: III Revolución Industrial, modernidad avanzada o tardía, sociedad del conocimiento, economía informacional, nuevo orden mundial, sociedad postindustrial, postfordismo, neofordismo... Negri señala dos fechas simbólicas que marcan los puntos de inflexión de la restructuración del sistema global capitalista [Negri, 1980]. Por un lado, 1968 que indica el paso del obrero masa al obrero social, un tránsito que se define por la propia autonomía y capacidad autovalorizante de un sujeto que rompe con la dicotomía mesiánica existente entre desestabilización y desestructuración del sistema, unificando ambos polos en un mismo movimiento de subjetividad, de transformación permanente, cotidiana y no aplazada. Y 1971, con la retirada del dólar del patrón oro, como elemento de ajuste que inicia el proceso de desreglamentación que sirve de medida de contención de los movimientos revolucionarios y de liberación abiertos en los 60 a escala planetaria [Pascual, 2010].

Los 70 son años de 'Crisis' en todos los ámbitos: cultural, energética, económica, política... El sistema fordista, que conjugando una concentración fabril, la organización obrera y el reformismo político, había dado lugar al desarrollo del Estado del Bienestar, afronta, por tales razones, problemas para la reproducción ampliada del capital, limitando la elevación de la tasa de plusvalor [Aglietta, 1979]. La caída de la tasa de ganancia es una constante señalada en la época. La conquista social del momento, el modélico Estado del Bienestar afronta también una crisis múltiple, señalada desde posiciones políticas diversas: crisis de crecimiento y de dimensión, convertido en un monstruo burocrático; económica, al haber desmercantilizado áreas crecientes que reducen las bases rentables de la acumulación privada [Offe, 1990]; política, enfrentado a demandas populares crecientes; o la célebre 'crisis fiscal', la brecha abierta entre los ingresos fiscales recaudados y los gastos públicos para mantener la estabilidad del desarrollo económico acaba por convertirse en un endeudamiento endémico, permanente y estructural [O'Connor, 1981].

La escalada de precios de las empresas para mejorar la tasa de ganancia es contestada en las empresas por unos sindicatos empoderados con subidas salariales que mantengan su poder adquisitivo, dando lugar a la conocida espiral inflacionista precios-salarios, que acaba deteniéndose ante el efecto *disciplinador* que el paro comenzará a ejercer sobre la clase obrera. La reacción



neoliberal aprovechará ese efecto, junto a las medidas de desreglamentación de los mercados, para poner en marcha un proceso de descentralización de la producción – facilitado por los avances tecnológicos en la automatización primero y las TICs después – que liquidará el modelo fordista de fábrica, así como un progresivo proceso de remercantilización de las áreas asumidas por el Estado del Bienestar, que se transformará de un estado redistribuidor a uno de tipo – no menos intervencionista – reorganizador, fuertemente implicado en los procesos de reconversión industrial y reorganización capitalista [Alonso y Conde, 1994]. Aparecerá una nueva forma de organización del trabajo, mutante, descentralizada y nómada, cuyo ideal es la adaptación a un medio cambiante e imprevisible y la adaptación de la búsqueda de beneficios a ciclos cada vez más cortos.

El cambio de modelo requiere acompañarse – como ocurrió con la implantación del fordismo – de nuevos valores y normas de comportamiento, e incluso una *neolengua*. Además del señalado *efecto disciplinario del paro*, la utilización productiva de la comunicación será otro elemento destacado. Los mensajes se centrarán en la vuelta a la reivindicación del logro estatutario y a la particularidad individualista como rasgos más sobresalientes del nuevo sujeto sistémico. Las normas de consumo, basadas en elecciones jerárquicas de mercado, suprimen los elementos cualitativos de la reproducción ampliada de la vida de vastos sectores sociales, reconduciéndolos a los parámetros del logro individual y estatutario de un novedoso estado-naturaleza. El proceso de privatización de la sociedad, la anulación de los espacios sociales de reconocimiento colectivo y su reconducción a formas espectaculares de ocio pasivo y desagregativo, amplían el panorama de indefensión de los individuos en su aislamiento frente a la máquina del sistema [Pascual, 2010].

*El proceso de racionalización política muta los referentes de legitimación de las interrelaciones societarias, dirigiendo la referencialidad hacia los polos de lo institucional y de la racionabilidad económica, implantando así una lógica legitimante del incremento desarrollista continuado, del consumismo y la meritocracia. Esto provoca un proceso de disolución de lo público -como donante de sentido- en lo privado, como espacio de autoconsideración exclusivista a implantar. La escisión entre lo político y lo cotidiano, dada la reducción autonomizante de lo primero en lo institucional, muta los referentes de centralidad simbólica haciéndolos excluyentes y creando un vacío alrededor del segundo de los estadios, al ser enajenado del sentido por el primero; lo cual obliga a lo social, al ser despojado de su dimensión de incidencia relacional, a la atomización (privatizante) o al reencuentro de su socialidad por medio de novedosos reagrupamientos. El sentido básico de la vida, el aquí y ahora que ordena la realidad de los individuos y que es compartido con sus semejantes en la interacción “cara a cara”, se encuentra limitado a su más mínima expresión en la profundización del proceso de privatización, individuación y abstracción que impone la modernización.*

La orientación al consumo incluso reconceptualizará la condición de pobre: aquel sin capacidad de consumo [Bauman, 2000]. La publicidad, al igual que en la socialización del modelo fordista, se constituye en un magnífico elemento de primer orden en la difusión de estos nuevos valores mediante una interpelación ideológica de fondo a que los problemas y la propia construcción de identidad pueden realizarse mediante el consumo, en un espacio de libertad (que será de elección antes que de decisión) [Alonso y Conde, 1994]. En palabras de Francis Díez, vocalista de [Doctor Deseo](#), se produce un secuestro del deseo, sustituido por el consumo. La magnífica profusión de objetos, imágenes y símbolos, apelando directamente a los deseos, que despliega esta nueva fase de

la publicidad se constituye, al tiempo, en motor económico, comunicativo e ideológico. Christian Salmon describe un desplazamiento en la publicidad desde el producto a la imagen de marca (*brand image*) en los ochenta, y de ésta a la historia de marca (*brand story*) a partir de 1995.

En el mundo de la empresa o en el de la publicidad, esta utilización productiva de la comunicación - en muchos casos recogiendo los discursos antijerárquicos y antiburocráticos del 68 - es también para Salmon el factor clave de la nueva era:

*La potencia a menudo incomprendida del neocapitalismo (y su violencia simbólica) ya no reside, como era el caso desde la revolución industrial, sólo en la sincronización del capital y el trabajo: consiste en crear ficciones movilizadoras, en comprometer a todos los “socios” (o “partes implicadas”), asalariados y clientes, mánager y accionistas, en unos guiones premeditados. En lugar de cadenas de montaje, engranajes narrativos. Mejor que el control y la disciplina, compartir supuestamente una historia colectiva. El storytelling management puede por tanto definirse como el conjunto de las técnicas que organizan esta nueva “prolijidad” productiva, que sustituye al silencio de los talleres y las fábricas: el neocapitalismo ya no pretende solamente acumular riquezas materiales, sino saturar, dentro y fuera de la empresa, los campos de producción y de intercambio simbólicos.*

Esta técnica del *storytelling*, en las empresas, en las marcas y las series de televisión, pero también en las campañas electorales victoriosas, de Bush a Sarkozy, o en las operaciones militares en Iraq, se habría convertido en el instrumento de la mentira de Estado y el control de las opiniones: “El imperio ha confiscado el relato”. El storytelling se habría convertido en un fenómeno internacional, en el que se apoyan unas élites integradas que comparten los mismo ideales-tipo que las élites norteamericanas, frecuentan las mismas escuelas, ocupan puestos en organizaciones internacionales o en las estructuras de poder político, económico o financiero [Salmon, 2008].

La destrucción de modelo fordista de garantía del empleo, los recortes constantes del sistema de bienestar, a la que se llega tras largos años de concentración de potencia en torno a los núcleos fabriles que permiten la acumulación homogénea de fuerzas productivas, reabre la construcción de procesos marginalizantes tendentes a facilitar mano de obra en proporción cada vez más cualificada y a menor coste. El proceso comenzará por los sectores más desprotegidos: mujeres, jóvenes e inmigrantes. Paradójicamente, algunas de las consignas de los movimientos de finales de los sesenta acaban incorporándose para facilitar la precarización laboral (feminismo) o incentivar al consumo desmedido (libertad sexual). La nueva economía, lo reconoce incluso Castells [Castells, 1997], se muestra fuertemente excluyente, produciendo la pauperización de extensas capas sociales ubicadas en los márgenes del proceso productivo, tanto en los países del centro como, especialmente, en los de la periferia. Autores críticos vienen constatando una progresiva pérdida de poder adquisitivo de la masa salarial y una destrucción de las clases medias fruto de estos procesos de precarización; en Estados Unidos, tal declive viene produciéndose ininterumpidamente desde comienzos de los ochenta, coincidiendo con las reformas fiscales de Reagan [Kerbo, 2004].

*La fragmentación social que este proceso conlleva implica, además, la progresiva diferenciación entre los niveles de renta, la pérdida global del poder adquisitivo de las capas populares, el aumento de la movilidad e inestabilidad social y el incremento del ejercito de sobreexplotados. El*

*capital impone un ritmo de huida hacia adelante con la permanentización de la crisis, de la cual sólo puede salir mediante el crecimiento acelerado, aún cuando una premisa básica de economía postula que los recursos y los mercados son escasos (y en buena medida no renovables). Esta escapada hacia delante implica que la acumulación vaya pareja a un expolio permanente del medio natural y humano, conllevando -dado el endurecimiento de las condiciones sociales por efecto directo de la reducción de costes- un decremento relativo del poder adquisitivo y el empobrecimiento de ciertos sectores de la sociedad. [Pascual, 2010].*

Desde otra dimensión, más micro, Richard Sennett, en dos ensayos que ya son clásicos ([Sennett, 2000], [Sennett, 2006]), dejaba constancia de las “consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo”. Nos muestra su cara B, su cara oculta: la angustiante cara que ese capitalismo en el que nada es a largo plazo supone para unos trabajadores y trabajadoras condenados a pensar sólo en el presente, con serias dificultades para muchos de organizar su proyecto de vida personal “en un capitalismo que dispone de nosotros y nos deja a la deriva”, y que se configura con frecuencia como “un régimen de poder ilegible”.

En la misma línea de Richard Sennett, de indagación en las consecuencias personales del trabajo en el hasta hace poco triunfante nuevo capitalismo, Eduardo Crespo, desde el campo de la psicología social, critica lo que entiende como una creciente “psicologización del trabajo”<sup>1</sup>. A su juicio, una parte muy importante de los supuestos dados por descontado en el mundo del trabajo tiene que ver con conceptos psicológicos naturalizados. El proceso pivotaría sobre tres vectores: el creciente proceso de individualización, en el que las personas son concebidas como *homo clausus* (en la distinción de Norbert Elias [Elias, 1988]), de modo cerrado y autosuficiente, de tal forma que los determinantes se sitúan dentro del sujeto; en segundo lugar, un discurso moralizador sobre el trabajo, a caballo aún de la ética del trabajo calvinista; y por último, un proceso de psicologización, centrado en el concepto de realización personal. El resultado es la construcción de un discurso sobre el trabajo centrado en las personas individuales, como fuente de problemas y posibilidades, que se desentiende de las cuestiones estructurales, de forma que los conflictos sistémicos han de ser 'resueltos' en las biografías personales. Diagnóstico en el que coincide con otros estudiosos críticos del mundo del trabajo y el consumo como Luis Enrique Alonso [Alonso, 2007]

En este contexto, la apelación urgente e inapelable a la innovación como discurso de gestión de la incertidumbre y de resolución y expectativas de futuro en la nueva economía capitalista, apela, ante todo y sobre todo, a los individuos. Una apelación que encuentra respuesta en ciertos grupos: las élites de la nueva economía o los 'analistas simbólicos', pero también algunos jóvenes que 'surfean' sobre una economía en la que nada es a largo plazo, aprovechándola para desarrollar capacidades de control sobre la distribución de sus tiempos de trabajo y de ocio, trabajando unos periodos para disfrutar otros sin trabajar, creando sus propias situaciones y recuperando control sobre su vida. Pero no todas las personas pueden, por limitaciones cognitivas, de formación o estructurales, desarrollar esa capacidad de control. Y en ese caso, ignoradas por el discurso psicologizador los conflictos sistémicos y las interdependencias, y descartadas las garantías colectivas, a esa falta de oportunidades y expectativas se suma un discurso que les responsabiliza, les culpabiliza, de su

1 Conferencia de tal título impartida en el marco del master “Modelos y áreas de investigación en ciencias sociales”. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la UPV-EHU, Leioa, abril de 2010.

situación y de su – paradójico concepto – 'activación'. Incluso para los grupos intermedios entre los anteriores, los universitarios mileuristas, bien preparados pero sometidos a una creciente disonancia entre las oportunidades reales y las expectativas lanzadas sobre ellos por el discurso dominante, el proceso de psicologización les desarma en gran medida de la posibilidad de vertebrar un discurso político, instalándolos en posiciones de mera resistencia o fragmentación e individualización. El discurso economicista dominante, de la mano de la psicologización del mundo del trabajo, se convierte en un discurso culpabilizador y discapacitador de las posiciones sociales más vulnerables; un discurso que ahonda la fragmentación y las desigualdades.

Volviendo a la dimensión macro, la pérdida de poder adquisitivo derivada de la fragmentación e individualización del mundo del trabajo facilita, sin duda, la recuperación de la tasa de ganancia, pero plantea un problema en la dimensión de la demanda. Ese problema se resolverá mediante un doble desplazamiento temporal. Hacia atrás, aprovechando el colchón material acumulado por las generaciones anteriores. El desplazamiento hacia adelante supondrá una externalización de costes hacia el futuro (medioambientales) o en el espacio (sociales en los países periféricos) y, especialmente, se solventará mediante el mecanismo de crédito fácil y barato ideado por la Reserva Federal estadounidense y extendido a Europa, y que permitirá además alimentar movimientos especulativos, especialmente en el campo inmobiliario.

De tal forma que podemos dibujar una secuencia temporal – que en el Estado español comenzará con retraso debido a las peculiaridades de la reforma del Régimen – que comienza en los 70 con la Crisis como elemento central, como realidad y como argumento. Pero a partir de mediados de los ochenta, la idea transmitida será la de un mundo feliz, o el mejor de los mundos posibles – que excluye cualquier otra de sus posibilidades –, basado en el consumo (todo está al alcance de cualquiera) y – aunque salpicado por periódicas crisis especulativas o naturales, utilizadas como argumento para nuevos recortes [Klein, 2007] – sustentado en un crecimiento económico y en unas notables capacidades de consumo posibilitadas por el fenómeno low-cost y el espejismo crediticio. La banalidad se impone como forma de actuación cotidiana consumista y despreocupada; el poder amplificado de los media tiene la misión de producir las imágenes características de este modelo social de "felicidad" [Pascual, 2010]. Un espejismo que se desplomará a partir de 2007.

Michel Husson apostillará: “El reparto de las riquezas está en el corazón de la crisis. La bajada prácticamente universal de la parte que corresponde a los asalariados es una de sus causas esenciales: son las rentas captadas en detrimento de los asalariados las que han alimentado la burbuja financiera. Toda la cuestión está pues en saber si se cambia algo de esta situación [Husson, 2010]. De vuelta a la crisis y con la perspectiva inédita de que los más jóvenes empeoren las condiciones materiales de sus padres. Richard Sennett, añadiendo otra contradicción estructural de fondo, la insostenibilidad expresada en calentamiento climático y agotamiento de los combustibles fósiles, sentenciará: "La desglobalización ha empezado, no volveremos al viejo régimen". [Sennett, 2009]

### 3.2 Un rastro de carmín: el malestar cultural de la modernidad

*“Si la modernidad posee un significado, es éste: lleva consigo, desde el principio, una negación radical: el dadá, ese acontecimiento que tuvo lugar en un café de Zurich”.*

Henri Lefebvre dejó en el aire esta críptica proclama allá por 1975. Greil Marcus la retomaría en 1989 en su obra *‘Rastros de carmín, una historia secreta del siglo XX’*, tratando de arrojar luz sobre ella [Marcus, 1998].

Sin duda alguna, el proyecto de la modernidad genera malestar desde sus comienzos. Ya la voz destemplada de Rousseau lanzaba ciertas advertencias en plena euforia ilustrada, advirtiéndole de la necesidad de distinguir entre progreso material y progreso moral. El propio Lefebvre recopilará una lista: “Los gestos, actos y mentiras estereotipados de Europa han dado lugar a un círculo de insatisfechos. Spinoza, Kant, Hegel, Schelling, Proudhon, Marx, Stirner, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche...”<sup>2</sup>. Incluso podríamos ampliarla y añadir en cierta medida al propio Weber, que parte de la crítica de Nietzsche a la Ilustración, a Bakunin, la Escuela de Frankfurt, Orwell, Artaud, Xaho, Acker, Genet, Camus, Pavese, Durruti, Foucault, y a veces, al mismo Lefebvre.

Pero lo que Greil Marcus viene a sostener – y en última instancia parece que también la proclama de Lefebvre – es que ese malestar se expresará también principalmente durante el siglo XX a través del arte. Pero no del Arte en general o con mayúsculas, sino de sus expresiones más radicales, paradójicas, de su negación brutal que estalla con el *dadá*. Y como los propios dadaístas prometían en Berlín en 1919, “*el dadá es la única caja de ahorros que paga intereses durante toda la eternidad*”. La obra de Greil Marcus rastrea esos intereses, dibujando un hilo que le llevará hasta la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista, dos pequeños grupos radicados en París en los años 50 y 60, impulsados por Guy Debord, el autor de *‘La sociedad del espectáculo’* [Debord, 1976][Debord, 1990] e inspirador subterráneo de la revuelta estudiantil de mayo del 68. Una historia que le llevará hasta el *punk*, en la que en muchas de las ocasiones los propios hijos no se reconocen en la cara de los padres, pero que dibuja un hilo subterráneo, un rastro de carmín marcado por ese malestar que aflora de vez en cuando de forma brutal y negadora. Jakue Pascual también husmeará el rastro:

*Dadá pone en danza la socialización de los medios de producir arte: el arte se puede hacer con cualquier cosa. Los situacionistas socializan la comunicación, atacando la línea de flotación de las relaciones espectaculares que seccionan la creación del creador en la unilateralidad del arte mercantilizado. El Punk socializa las relaciones desiguales en la producción del arte: “cualquiera puede hacerlo”. Tres movimientos que beben de la misma fuente, la ruptura con lo dado, para producirse a sí mismos en la propia creación de nuevas posibilidades. Un mismo territorio que reencontraremos atravesando los pasadizos del tiempo. Una juventud que ataca irónicamente, que provoca a una sociedad esclerotizada por el aburrimiento que imponen los mecanismos anestésicos de un poder autoconsiderado como aislante y aséptico. La vieja sociedad, que habla siempre de lo*

---

2 Citado en Marcus, 1998

*mismo por medio de sus momias, debe ser destruida. Romper el rock, el arte, el urbanismo restrictivo, es el procedimiento que se propone como revolución. Aniquilar las formas de lo dado, es el elemento central para construir la propia historia.*

Despegamos, probablemente hacia abajo.

### **3.3 Entre el desencuentro y la Revolución**

Imanol Zubero completa la tesis<sup>3</sup> al analizar el contexto de la explosión de mayo del 68. Así, el proyecto de la modernidad occidental adolecería de dos grandes corrientes críticas. De un lado, la crítica social y obrerista, la más visible y política, articulada en torno al movimiento obrero y sus luchas y reivindicaciones, especialmente centrada en las condiciones de explotación material. Pero de otro, Imanol Zubero constata también otra línea crítica, quizás menos explícita, más subterránea, que refleja un malestar cultural con los resultados y el propio proyecto modernizador; crítica que para Zubero también se expresaría a través de las denominadas vanguardias artísticas del siglo XX - dadaísmo, futurismo, surrealismo, situacionismo, ese rastro de carmín que dibuja Greil Marcus.

Estas dos grandes líneas críticas habrían circulado casi siempre en paralelo, sin apenas encontrarse salvo en algunos momentos puntuales o personalidades concretas. Para Imanol Zubero, una de las claves explicativas de mayo del 68 es, precisamente, que esas dos líneas críticas se encuentran, coinciden, y caminarán juntas durante unos pocos meses, encarnadas en el movimiento estudiantil, por un lado, y el movimiento obrero y sindical, por otro. Para Jakue Pascual tampoco podremos entender los acontecimientos de Mayo del 68 sin habernos aproximado a los situacionistas, de la misma forma que no se puede entender el dadaísmo alemán sin comprender la insurrección consejista impulsada por los espartaquistas.

La potencia revolucionaria y de cambio emerge de esa confluencia. En el mismo sentido parecía expresarse Negri cuando veíamos que al respecto de 1968 señalaba el paso del obrero masa al obrero social, tránsito que se define por la propia autonomía y capacidad autovalorizante de un sujeto que rompe con la dicotomía mesiánica existente entre desestabilización y desestructuración del sistema, unificando ambos polos en un mismo movimiento de subjetividad, de transformación permanente, cotidiana y no aplazada. Y esa transformación global – desde la relación capitalista al arte o el urbanismo, también simbolizada en la memoria de la Comuna de París - será también el planteamiento defendido por Debord y los situacionistas, inspiradores del movimiento del 68.

Marx sostuvo que la división central en una sociedad capitalista es la que divide a los que poseen los medios de producción – la burguesía – y los que, desposeídos de ellos, no tienen más remedio que vender su fuerza de trabajo – el proletariado -. La relación que los une – que los divide – es el *capital*. El capital es una relación social que define la apropiación diferencial por los sujetos del producto socialmente producido. Bourdieu añade otras especies de capital al meramente económico: un capital cultural – con subespecies, como el capital lingüístico -, un capital escolar – capital

---

3 En el master “Modelos y áreas de investigación en ciencias sociales, curso 2009-2010.

cultural objetivado en forma de títulos escolares -, un capital social – relaciones sociales movilizables para la obtención de recursos -, un capital simbólico – prestigio... [Martín Criado, 1998]. Normalmente las luchas por estos distintos tipos de capital transcurren por caminos separados: mientras unos grupos se centran en el capital económico, otros lo harán en disputas simbólicas, etc. En esos extraños momentos en los que todas esas luchas coinciden en un mismo movimiento, estaríamos ante la potencia revolucionaria.

Y después de la explosión del 68, ¿qué queda? Greil Marcus sugiere una transformación en las formas de expresión de esa crítica cultural-simbólica, que de las vanguardias derivaría hacia las subculturas y contraculturas juveniles, especialmente el *punk*. Sigamos ese rastro.

## 4 Culturas populares juveniles en la sociedad industrial de masas avanzada.

### 4.1 ¿El final de la Revolución?

Finalizando la década de los 70, Amando de Miguel escribe “*Los narcisos. El radicalismo cultural de los jóvenes*” [De Miguel, 1979]. El libro traslada las tesis conservadoras de Bell, expuestas en “*Las contradicciones culturales del capitalismo*” [Bell, 1977], en torno a lo que denomina ‘*el bazar psicodélico*’ y el narcisismo cultural de los jóvenes, y resultará emblemático, ejemplar en cuanto a cómo no debe hacerse una aproximación a la juventud, desde la visión y egocéntrica distorsión del mundo generacional del autor:

*La enfermedad de la edad narcisista, la de los actuales jóvenes, es que los demás no le amen a uno, la obsesión por la propia salud, el no entenderse con los demás (...) Señala Lash que al narciso lo que le preocupa es la estima y el afecto de su numeroso círculo de relaciones interpersonales. Su propio vacío interior trata de llenarlo con múltiples relaciones de amistad, en las que la amistad (y no digamos el amigo) importa menos que la relación (...) Vamos camino de ser una sociedad narcisista.*

Amando de Miguel, que entonces ronda la cuarentena y era ya un sociólogo con poder, no descubre nada nuevo en esa demonización global de los jóvenes, nada que en el siglo IV antes de Cristo no hubiera dicho Sócrates - “La juventud actual ama el lujo, es maliciosa, es malcriada, se burla de la autoridad y no tiene ningún respeto por los mayores. Nuestros muchachos de hoy son unos tiranos, que no se levantan cuando un anciano entra a alguna parte, que responden con altanería a sus padres y se complacen en ser gentes de mala fe” - o incluso apareciera escrito entre otras momias en una tumba egipcia muchos siglos antes: “Vivimos en una época de decadencia. Los jóvenes ya no respetan a sus padres. Son groseros e impacientes. Frecuentan las tabernas y no saben dominarse”. Y estas características, al parecer intrínsecas, parecen explicarlo todo, desde la drogadicción al terrorismo. Como Bell o Lash, a quienes traduce, representa esa línea funcionalista y culturalista en los estudios de juventud que Martín Criado describía y criticaba [Martín Criado, 1998]. Una línea que tendría continuidad y difusión de la mano de otros autores reconocidos como Gil Calvo, que en “Los depredadores audiovisuales” realiza un esfuerzo digno de mejor causa tratando de relacionar, de forma burdamente mecanicista, la uniformidad o diversidad de líneas de estilo y subculturas juveniles en función de los ciclos demográficos y la abundancia o no de jóvenes con necesidad de ‘diferenciarse’ en las *colas* de acceso al mercado de trabajo [Gil Calvo, 1985]. No se explica, en todo caso, los mecanismos y agentes de producción de tales líneas de estilo; hemos de suponer que la industria cultural de masas, adaptando los ciclos demográficos, en un perfecto ajuste funcional.

Desde similar balcón generacional que Amando de Miguel, pero una sensibilidad más a pie de calle, Carlos Moya Valgañón escribe en 1980 una memorable respuesta: “*Los jóvenes en la democracia industrial de masas*” [Moya, 1984]. Haciéndose eco también de las pujantes tesis provenientes del psicoanálisis y de la antropología, el autor de “*Señas de Leviatán*” analiza en este ensayo las



transformaciones de la juventud en la sociedad industrial avanzada, deteniéndose especialmente en la explosión de 1968. La alucinación revolucionaria del 68 supondrá, señala, un punto de ruptura fundamental, la última conexión con los modelos heroicos de la patriarcal Civilización Burguesa, paradójicamente los de su revolucionaria negación / reproducción ampliada:

*A la vez que se hunde el entusiasmo político colectivo del movimiento de contestación juvenil, se rompe su última filiación ritual con el mundo adulto de las instituciones establecidas encuadrando a sus propios progenitores.*

Carlos Moya coincide así con Imanol Zubero o Antonio Negri al señalar el momento excepcional que supone Mayo del 68, en el que la crítica obrerista y la crítica cultural que habían circulado en paralelo sin encontrarse, se fusionan. Y nos apunta qué sucede a partir de entonces, cuando la Revolución con mayúsculas del 68 se desinfla. Los caminos parece que vuelven a ser no ya solo paralelos, sino además cada vez más divergentes.

Desde los barrios bajos de las grandes ciudades industriales se crea y se lanza la nueva música y subcultura juvenil sobre su misma clase de edad correspondiente al resto superior de la estratificación social, de ascendente capacidad de consumo. Carlos Moya destaca, además, “la determinada eficacia simbólica de la música y de sus distintas ceremonias, masivas o solitarias, sobre el comportamiento personal y colectivo en el contexto de la sociedad industrial de masas: sobre las pulsiones autoexpresivas, en el espectacular teatro de imágenes que instaura la revolución electrónica de los medios de masas, el arcaico instrumental litúrgico que siempre fue la conjunta reunión de música, droga y sexo, desplaza de su vieja posición hegemónica sobre la modernidad occidental a este otro que fue la palabra escrita en nombre de la Razón”.

La reintroducción, explosiva y multiforme, de toda suerte de cultos orgiásticos, que Max Weber condenaba a la desaparición en la burocratizada sociedad del capitalismo avanzado, será un argumento nuclear de una subcultura juvenil en mundializada expansión. La confluencia de drogas y música, de unas drogas con cada movimiento musical, será, en efecto, un vector clave, como han detallado pormenorizadamente algunas recopilaciones [Cáñamo, 2004]. Carlos Moya concluye:

*De espaldas a un mundo que rechazan, los jóvenes viven progresiva y radicalmente ‘entre ellos mismos’, produciendo y consumiendo colectivamente los multiplicados y heteróclitos signos de su propia marginación y diferencia. La contestación política del patriarcal escenario de las instituciones establecidas, masacrando el entusiasmo utópico de su pública explosión en el 68, se cierra sobre sí misma, y así se fragmenta en una multiplicada proliferación de ‘ghettos subculturales’, ‘fratrias iniciáticas’ y líneas de ‘moda joven’.*

Tras la explosión de Mayo del 68, ese malestar, esa crítica cultural parece pues mantenerse y tornar en forma de (sub)culturas populares juveniles. El propio Greil Marcus trata de establecer esa continuidad estirando el rastro que enlaza las vanguardias – y especialmente al situacionismo – con uno de los más radicales movimientos, el *punk*.

Con todo, podemos, con Martín Criado, establecer ciertas objeciones a la tesis general de Carlos Moya, porque en cierta medida realiza la misma operación que Amando de Miguel pero invirtiendo el signo, de proyección negativa a positiva: habla de reproducción de la sociedad en su conjunto, pero tomando un sector de la juventud como modelo metonímico de la totalidad. Probablemente tanto los argumentos de uno como de otro contengan claves, pero refieren a distintos sectores de la juventud. Se hace necesario operar al menos una distinción básica, por muy elemental que pueda ser. La tomaremos – ligeramente modificada - de Jakue Pascual, que distingue tres tipos ideales:

1. La masa de jóvenes reproductores – con matices y reelaboraciones - de los valores característicos del proceso de modernización privatizante, individualizante y meritocrático; que se guían en conformidad con la inercia sistémica, aunque insertos en un espacio/tiempo determinado.
2. Los grupos e individuos jóvenes orientados hacia una ruptura con el orden establecido; entendida ésta como cambio profundo contravalorativo, afianzador de un sentido que se plasma en la búsqueda de alternativas globales, territoriales o de simple resistencia desde la negatividad frente a lo impuesto (discurso antisistema).
3. Las zonas desintegradas de la juventud por desarraigo y apatía no se sitúan ni como reformismo valorativo, ni como rupturismo, ni tan siquiera como involución (marginados, pasotas, yonquis...).

La tipificación requiere sin duda matices y simplifica los procesos de luchas estratégicas que definíamos en nuestro concepto de cultura. Simplemente la utilizaremos para puntualizar que focalizamos nuestra atención no en toda la juventud, sino en los sectores que desarrollan esas luchas, materiales y simbólicas, en algunos casos también mediante expresiones narcisistas y hedonistas. El propio Jakue Pascual nos proporciona un recorrido amplio:

*Los ejemplos son más que numerosos y atraviesan la historia reciente, yendo desde los motines raciales de los 80 en Occidente (Liverpool, Notting Hill, Miami, Marsella, París...), hasta la búsqueda de nuevas formas de vida (68, Contracultura, 77 italiano, movimiento alternativo alemán...), pasando por las rebeliones estéticas y musicales (rock, pop, punk, rap...), los movimientos estudiantiles del primer y tercer mundo (68/86-7/90...), los movimientos sociales (ecologistas, feministas, antimilitaristas... y sus derivaciones sobre aspectos concretos), los de resistencia como el referido en el periodo 83/88 en Euskal Herria, los movimientos revolucionarios nacionalistas (Palestina, Ulster, Euskal Herria...), los democratizantes (China, Corea, Europa del Este), las revueltas del hambre donde los jóvenes tienen un papel reappropriativo (Argelia, Venezuela, Argentina, Marruecos, Túnez...), y hasta las formas de violencia espontánea de desfogues como el holliganismo.*

Y podemos, en estos días, añadir o reiterar Túnez, Egipto, Yemen, Jordania... Por tanto, resultaría absurdo circunscribir el análisis de la juventud a los parámetros exclusivistas de integración social conformista o a su contrario, como potencial agente de transformación. Todos los polos están presentes en una 'juventud' que no es un sujeto unificado. A los grupos implicados en estos

movimientos más rupturistas podemos aplicar con mayor rigor las aportaciones de Carlos Moya, que nos sitúan en la pista de esa mutación en la crítica cultural, de las vanguardias a las subculturas juveniles, al hilo de las transformaciones en las sociedades industriales de masas avanzadas.. Y así, podemos extraer algunas pistas:

- Por un lado, hay un desplazamiento de clase. Sin decir que estas subculturas son expresión de la resistencia histórica de la clase obrera, como a veces afirman algunos trabajos de la escuela de Birmingham, sí podemos afirmar que, frente al carácter eminentemente burgués de las vanguardias, el contexto de producción de estas subculturas remite a condiciones de exclusión y marginación.
- Al tiempo, frente al carácter reducido y cerrado de las vanguardias, estas nuevas formas de subculturas juveniles se mueven también en el entorno de la sociedad de masas; aun produciendo y consumiendo en gran medida ellos mismos sus propios productos culturales, lo hacen a través de una industria juvenil que permite su rápida expansión. Ya no estamos ante pequeños grupos aislados, sino ante movimientos en rápida expansión, lo cual acrecentará las paradojas y, en muchos casos, complicará la diferenciación entre subcultura o línea de moda joven. Carlos Moya dibuja este mecanismo de producción y difusión cultural, sobre el que habremos de detenernos.
- Por otro lado, parece agudizarse esa separación, ese rechazo no ya solo al mundo institucionalizado que se critica, sino una creciente distancia con la otra línea crítica más obrerista o política. La crítica cultural se cierra sobre sí misma y se fragmenta.

En suma, lejos de los oscuros augurios de Adorno y Horkheimer, desde los 50 – y en especial desde los 70 - asistimos a una explosiva génesis de culturas populares juveniles que suponen una fuente constante de innovación cultural y social. Lo hacen al margen de la gran industria cultural de masas, aunque en muchos casos imitando sus mecanismos para crear ellos mismos sus propios productos culturales. Esta posibilidad es la que Adorno y Horkheimer, limitados por cierta tecnofobia y una concepción elitista de la cultura, no supieron ver, como en el caso del jazz. Sin embargo, el carácter político de estas subculturas populares juveniles, al menos el más explícito, parece desconectarse para cerrarse sobre sí mismo en forma de subcultura. Cultura y política parecen caminar separadas de nuevo. Sigamos sobre la pista para identificarlas.

## 4.2 Música rebeldes, líneas de fuga<sup>4</sup>

*Los teóricos del totalitarismo han propugnado la necesidad de prohibir el ruido subversivo porque enfatiza las demandas de autonomía cultural y promueve las diferencias; el interés por mantener el tonalismo, la primacía de la melodía y la desconfianza en los nuevos lenguajes, códigos e instrumentos, es común a todos los regímenes de esta naturaleza.*  
(Leónidas Martín Saura<sup>5</sup>)

Greil Marcus rastrea esa línea de conexión, ese rastro de carmín, a lo largo de lo que Imanol Zubero también agrupa como crítica cultural, hasta encontrarlo de nuevo en las nuevas culturas populares juveniles y, especialmente, en el *punk*. Dick Hebdige rastrea las subculturas desde sus inicios, negros, en los 50, desde USA a Jamaica, a Gran Bretaña, con *hipsters*, *beats*, *teddy boys*, *mods*, *skinheads* para acabar también en el *punk*. Ariel Kyrrou en 2006, en “*Techno Rebelde, un siglo de músicas electrónicas*” [Kyrrou, 2004], estirará ese hilo hasta las culturas populares juveniles más recientes como el hip-hop o la música electrónica. Esbochemos someramente, siguiéndolos, ese hilo en lo que respecta a esas subculturas populares juveniles desde los 60 hasta nuestros días.

Así, vemos aflorar ese malestar cultural en las escapadas hippies y la explosión psicodélica y pop a finales de la década de los 60, congregando a cientos de miles de jóvenes enfrentados a las normas y a sus mayores. Para esta explosión, la primera de tal magnitud, emparentada con mayo del 68 y protagonizada principalmente por jóvenes de clase media, Hebdige, como vimos, reserva el término de contracultura, al ser sus perfiles políticos más nítidos y abarcando planteamientos alternativos e institucionales globales. Sería el momento de la Revolución, cuya importancia, desde diferentes ángulos convergen en señalar Zubero, Moya o Negri.

En los 70, el espíritu de los *sound systems* que algunos habían traído en las maletas desde los suburbios de Kingston, muta en los guetos excluidos del Bronx en forma de hip-hop, de la mano de [Kool Dj Herc](#), [Afrika Bambaataa](#) o [Grandmaster Flash](#): el baile de los vinilos, de los hipos de emoción y de los jadeos rítmicos, radical antítesis de las buenas maneras de la canción pop. La década de los 70 es, al tiempo, la del hervor de los locos años del [disco](#) de Nueva York, desde el espíritu inicial y underground – muy ligado a la comunidad *gay* - del *Loft* con David Mancuso, hasta el mito del *Paradise Garage*, donde ofició Larry Levan: todavía se quiebran las reglas de la armonía y de las artes y de los cuerpos, de la familia y de las instituciones para construir otros principios más salvajes o para no reconstruir nada en absoluto, dejando el campo en ruinas.

El *disco* y el *punk* nacen juntos, o casi, separados por el Atlántico. Ambos son vitales, brutos, vulgares, de mal gusto. Ambos reflejan esa ruptura, esa separación, esa negación brutal que encontrásemos alguna vez en un café de Zurich en 1915; el *disco* recreándose en el hedonismo, los placeres y sed de gloria, el *punk* en negación y ruptura más explícita – aunque tampoco exenta de

4 Este capítulo recogerá básicamente las aportaciones de Ariel Kyrrou en *Techno Rebelde* [Kyrrou, 2006]

5 En el prólogo a la edición en español de *Techno Rebelde*

contradicciones – con la cultura hegemónica y los poderes establecidos. Greil Marcus se atreve a reconocer al *punk* como una nueva versión de la crítica a la cultura de masas de la Escuela de Frankfurt, que estallaba en un dominio “en el que nadie de la Escuela de Frankfurt, ni Adorno, ni Herbert Marcuse, ni Walter Benjamin, habría reconocido: en el corazón del culto al *pop* de la cultura de masas. Más extraño todavía: la vieja crítica de la cultura de masas que ahora desfilaba como cultura de masas aspiraba, al menos como algo proteico, a ser cultura de masas”. Un Adorno con júbilo, con brío: “los punks eran una mórbida erupción de Adorno y de ella provenía el diseño de los dibujos con que decoraban sus cuerpos. Igual que los cadáveres disecados de Adorno, más conscientemente preparados de lo que él había podido imaginar, estallaban con pruebas de vitalidad, es decir, decían lo que querían decir. Y al hacerlo daban la vuelta a la visión que de la vida moderna había tenido Adorno: éste no se había imaginado que los cadáveres pudieran saber lo que querían decir”. La lista (ampliada) de los insatisfechos que empezara Lefebvre, encarnada en subcultura popular juvenil.

A mediados de los 80, en las orillas contaminadas del lago Huron, en Detroit, entre los ruidos de la industria automovilística, y de la mano de una trinidad *black* compuesta por [Juan Atkins](#), [Kevin Sauderson](#) y [Derrick May](#), surge la más brava de las contraculturas electrónicas: [el techno](#). Una segunda generación hará chispear estímulo y energía, con nombres como Carl Craig, Kenny Larkin o [Richie Hawtin](#), en desafío con los sublimes combatientes de “[Underground Resistance](#)” capitaneados por Mad Mike y Jeff Mills. Paralelamente, y en relación, Chicago ve nacer, entre los escombros de la música *disco*, al [house](#), una revolución *minimal*, pero con caja de ritmos. Cuando salta el Atlántico, vía Ibiza, para aterrizar en Inglaterra, lo hace en forma de espectacular estallido de fiestas piratas, *raves*.

En el contexto de la brutalidad social y económica del gobierno Thatcher, el [escenario de Bristol](#) había cultivado una asociación de la música de baile con el espíritu *punk* y *reggae*, con sólidas preocupaciones políticas y sociales, que unida la cultura del *sound system*, deviene en un nuevo arte del descontrol y de las fiestas extramuros que, una vez más, se apartan del orden moral y social. Así surgen en Inglaterra las primeras *raves*, piratas o no; se les llama *warehouses* y vibran en las voces de las cajas de ritmos y en el sonido de grandes altavoces que ellos mismos fabrican. De la mano del *house*, a finales de los 80 se convertirán en la explosión *rave* que inocular a la juventud británica desde las ciudades del norte: Leeds, Liverpool, Sheffield y, sobre todo, Manchester, donde el *Hacienda*, el club fundado por el sello *Factory* con los beneficios de las ventas de [Joy Division](#) y en el que oficia [Laurent Garnier](#), se convierte en el corazón del movimiento, episodio de transición *punk-postpunk-house* relatado de forma vibrante en la película “[24 hour party people](#)”.

Ariel Kyrrou relata el espíritu de finales de los 80 y primeros 90, dando continuidad a la tesis de Carlos Moya:

*Jamás la prensa había sido tan virulenta desde las provocaciones de Sex Pistols. Se adivina en ello una censura: cuando Johnny Rotten escupía su desprecio a la buena sociedad británica, a su codicia, a su envanecida reina y a su “régimen fascista”, se podía intentar aislarlo en el círculo de Satán. Pero los jóvenes del acid-house ya han digerido el vómito de ese punk, de ese Anticristo. Ya han comprendido: no escuchan nada de las Instituciones. Ni siquiera las detestan. Las ignoran. Construyen su propia moral dentro de un circuito autónomo y sin mayúsculas. Esa juventud*

*prefiere sus pequeñas verdades antes que la gran Verdad que enmascara los cuernos del poder. No quiere ser representada. Ya no quiere escuchar. El odio de los titulares de prensa refleja ese vacío enorme. La gente de 'bien' debe gritar muy fuerte para hacerse escuchar por sus hijos, que han elegido la actitud del autista. Esos adultos responsables ya no comprenden nada. Tienen miedo. "Que se callen", parecen responderles los ravers, "Nosotros a divertirnos".*

La persecución policial de las brigadas de narcóticos que Margaret Thatcher arroja sobre los impenitentes fiesteros, convierte al éxtasis en marca de identificación y, cerrando los clubs y arrojando a millares de jóvenes a la ilegalidad, dinamiza una embrionaria contracultura que cristaliza en las *raves* piratas, espacios efímeros, fuera del mundo, y en la reivindicación de "The right to party", el derecho a la fiesta, politizando en cierta manera el movimiento. Michel Maffesoli habla de éxtasis místico, al comparar, con sorprendente exageración, la fuga de los salvajes fiesteros con los vuelos poéticos de Rimbaud, de Michaux y de los poetas malditos.

En ciertos centros piratas el *techno* se radicalizará a ultranza, se reduce a su esqueleto de ritmos mecánicos y a jirones de ruidos, haciendo así aparecer el *hardcore*. Algunos Djs meten los *breakbeats* del *hip-hop* en su *hardcore*: nace el *breakbeat*. Del sueño hedonista de las grandes *raves*, de nuevo a los clanes *underground*. Entre 1991 y 1994 el *breakbeat* se transforma en *jungle* y, más tarde, en *drum 'n bass*. En noviembre de 1994, mientras sucede esta mutación, el parlamento británico vota el "*Criminal Justice Act*", que establece la prohibición de "toda reunión en torno a la música repetitiva".

Un paralelo histórico remite a las *free parties* en Francia – fuera de las reglas del espectáculo, del bienestar, de la higiene, de la seguridad - y la enmienda Mariani, que tenía por objeto autorizar a los "agentes de la policía judicial" a "ordenar el embargo del material de sonorización" en "caso de manifestación no autorizada de gran envergadura en un territorio privado o público que pudiera representar un peligro para la tranquilidad de los ciudadanos". En Alemania - donde el *rock* se había teñido de *punk* y de electrónica en ese movimiento anticipador que fue el *krautrock*, con grupos emblemáticos como [Neu!](#), [Can](#) o el mítico y referencial [Kraftwerk](#) - la oleada de okupaciones que siguen a la caída del muro en 1989, convierten a Berlín en un hervidero cultural y alternativo, con una potente infraestructura de clubs, locales okupados o semilegalizados, en los que se suceden y mezclan *punk*, *hip-hop* o electrónica, referencia al tiempo del *minimal techno* y de eventos de masas como la *Love Parade*.

En 1987, otra vía: el cuarteto sueco *Abba* "consigue que se destruyan todos los ejemplares en stock de *1987-What The Fuck I going On*, disco del grupo [Justified Ancients of Mu Mu](#), así como la confiscación del master. Motivo invocado: el plagio de un título – *Dancing Queen*. El 31 de diciembre los Justified Ancients of Mu Mu dinamitan el ambiente con estas declaraciones públicas: "Saludamos con este auto de fe a la gran nulidad de [la industria de] la música y proclamamos el nihilismo divino". Reconvertidos luego en [KLF](#) – Kopyright Liberation Front – se convertirán en una referencia de otro movimiento de amplio calado, el del *sampling* contra los derechos de autor, un mundo de piratas invitando a ser los actores de la propia vida. Samplear para sobrevivir a la proliferación de sonidos e imágenes numéricos. Tomar los sonidos y las imágenes de marcas conocidas o figuras de la Música, del ocio dirigido o la actualidad del mundo; devorarlos, usar y abusar de ellos. En palabras de Hebdige, 'hacer algo – como dijera Sartre - con lo que de ellos se

hace', embellecer, decorar, parodiar y, si es posible, reconocer y elevarse por encima de una posición subordinada que nunca se eligió. Digerir las píldoras culturales del capitalismo se revela como una necesidad vital y además constituye un placer.

Durante los 90 en torno al sello Warp de Sheffield y toda una constelación de sellos independientes de vida variable aparece en Europa una curiosa contracultura. Sus retoños desconocen la ley del libre mercado y crean sus propias redes en vez de oponerse frontalmente a los grandes mercaderes del ocio. Antes que propuestas revolucionarias, el placer de la marginalidad asumida por todos ellos. Al tiempo, la Red ha supuesto un medio excelente para ese intercambio de música perseguido por los esbirros del Copyright, así como medio de distribución musical independiente, sintetizado en el lema "*No protection, no price, no TVA, no distribution, just music*". Fuera de las reglas del mercado, ajeno a los derechos de autor. El propio Partido Pirata sueco anuncia en 2011 la puesta en marcha de una web para el intercambio libre de música.

Podríamos estirar aún más el rastro, más allá de Kyrrou y de la música, y apuntar también a ese otro fenómeno juvenil reciente, el del botellón, como una reelaboración del discurso ideológico del consumo y la publicidad [Del Amo, 2006b]. Fuertemente sometidos a los procesos de mercantilización de las formas de ocio, grupos de jóvenes asumen en parte el discurso publicitario del consumo, pero lo transforman en reelaboraciones creativas. Aunque se mueve en la dinámica del ocio mercantilizado, el 'botellón' se constituye en una forma de resistencia y reelaboración de sus postulados más extremos y soeces. Así, la mercantilización extrema en los establecimientos hosteleros se ve sorteada por alternativas auto-organizadas que burlan unos precios muchas - o casi todas - veces abusivos. Pero, al tiempo, reconstruye y reelabora el discurso publicitario de identificación simbólica y trascendental con la marca y su componente individualista. La vinculación individual con la marca como proceso identitario, consumado en el acto de consumo, es transformada en un acto social colectivo, en el que lo social, el consumo colectivo, se constituye en el objetivo principal. Aún inmerso en los parámetros de las formas mercantilizadas de ocio, reelabora sus formas más extremas, rescatando la primacía de lo social y colectivo, en unas formas de consumo que evocan a también a los viejos ritos orgiásticos. En el caso de los 'macro-botellones', además, el carácter de eventos auto-organizados, resalta aún más la ruptura con las formas de ocio más institucionalizadas y mercantilizadas y supone, de la misma forma que las fiestas *rave*, una reivindicación, de facto, de la utilización y reapropiación del espacio urbano, de la calle, frente a la tendencia burguesa a encerrar el ocio en la privacidad del hogar o los locales comerciales al efecto. La ferocidad de la respuesta de algunas instituciones ante el fenómeno, evoca las bravuconadas ante los fiesteros raves y sitúa al fenómeno en la estela de las subculturas juveniles.

Jakue Pascual, siguiendo a los situacionistas, resalta el carácter transgresivo, revolucionario, de lo lúdico, "porque arrebató a la diferenciación rutinaria su valor aburrido de cambio, porque elimina la cosificación del acto y porque se reapropia del uso de la cosa de la cual han sido desposeídos los propios productores". Romper con la separación sería el juego propuesto, "mediante la creación de situaciones que quiebran la diferenciación establecida por una sociedad patriarcal, autoritaria, jerárquica, propietaria, que separa a los individuos de los demás y de sí mismos".

Y subimos. Podemos concluir el repaso por elevación, con las palabras apasionadas de Kyrrou, que luego trataremos de desarrollar y problematizar:

*Que todo el mundo se convierta en artista: tal es la propuesta de Lautréamont. Éste era también el sueño de los hippies. Y es tal vez el objetivo de los contaminadores de free parties y de los manipuladores de los home studio de antes y de ahora. Como un recuerdo lejano de las vanguardias y de la contracultura, gritan ¡mierda! a las instituciones que a nosotros nos gritan ¡mierda! Reírme donde quiera y como quiera. Con o sin responsabilidad; con o sin revolución; con o sin poesía. Y tanto peor para Lautréamont, o tanto mejor, si los pisteros son artistas del instante, sin arte, pero en favor de la vida.*

### 4.3 La perspectiva de la innovación

Este somero repaso da cuenta de que, lejos de desaparecer, las culturas populares, especialmente las juveniles y en forma de subculturas, se muestran especialmente prolíficas, una magnífica fuente de innovación cultural y artística. Si algo puede constatarse, es una aceleración de esa innovación cultural, fenómeno que hará las delicias de los teóricos de la aceleración. Y si de innovación hablamos, hemos de hacer un desvío y una pequeña parada en torno a los teóricos de la 'innovación', puesto que a la luz de estas aportaciones cabe también situar nuestro objeto.

#### 4.3.1 El malestar de la innovación

El concepto de Innovación es uno de esos que se ha convertido en recurrente, omnipresente y casi inevitable; un concepto casi fetiche, significativo vacío, concepto placebo o contenedor muchas veces vacío. Algunos autores, como es el caso de Igor Sadaba y su grupo, manifiestan su malestar ante la pretensión totalizadora del concepto de innovación<sup>6</sup>: detectan cómo desde los 90 se presenta de modo “estridente, urgente y evangélico” y como un bien positivo *a priori*. En tal sentido, el discurso dominante en torno a la innovación, de marcado carácter tecnológico y económico, implica asumir la forma en la que los economistas piensan el cambio tecnológico. Asistiríamos, por tanto, a una actualización de la idea decimonónica de Progreso - revestido todavía de las características providenciales – y del determinismo tecnológico. Un discurso biopolítico de gestión de la incertidumbre y el futuro, que procura la aceptación de la 'aleatoriedad', y de la administración de la población a través de la tecnociencia, que invoca los valores de neutralidad u objetividad como recurso sobre los que legitimarse. Frente al concepto de 'Revolución' imperante en el siglo XIX, o incluso el de 'transformación', el discurso de la innovación presenta otra forma de pensar el cambio social, y lo hace en términos de consenso y de determinación tecnológica, entroncando con la tradición funcionalista. Ello explicaría que resulte el término favorito y de consenso político entre las élites dominantes.

<sup>6</sup> Trabajo de investigación en curso, cuyas conclusiones fueron avanzadas en una conferencia en el marco del máster “Modelos y áreas de investigación en ciencias sociales” de la UPV-EHU. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la UPV-EHU, Leioa, mayo de 2010.



Desde otras líneas, más reformistas, se asume en general el concepto de innovación, pero se criticarán sus aspectos más soezmente economicistas y se buscará ampliar y enriquecer el discurso en torno a la misma, incorporando conceptos a la corriente principal. Así, se plantea que la innovación se da en ámbitos mucho más variados: financieros, tecnológicos, científicos, empresariales, organizacionales, sociales, culturales o artísticos. Richard Florida [Florida, 2010] - a quien ya hemos presentado de la mano de la radiografía de la sociología de la creatividad que realizaba Javier Noya - incluye en lo que denomina 'clase creativa' a los científicos, los ingenieros, los artistas, los músicos, los diseñadores y los profesionales del conocimiento, los por otros denominados analistas simbólicos. Javier Echeverría, en un pequeño artículo con el elocuente título de “*Innovación sin ciencia*” [Echeverría, 2010], reivindicaba recientemente el reconocimiento para otras modalidades de conocimiento que también son fuentes de innovación, “por ejemplo las artes (Picasso, Almodóvar), las humanidades (J. Rowling y su Harry Potter), la música (los Beatles) y, *last but not the least*, los conocimientos generados por los pueblos indígenas”. Subraya y hace suya la distinción británica entre “el sector público, el sector privado y lo que allí denominan el tercer sector, compuesto por organizaciones no gubernamentales, movimientos sociales, ecologistas, cooperativistas, comunidades solidarias e incluso algunas variantes del emprendizaje social tan publicitado en los últimos años”, al tiempo que reivindica precisamente que los estudios de innovación contabilicen las propuestas y resultados que provienen de ese tercer sector, tradicionalmente silenciado en los estudios de I+D. Echeverría concluye de forma contundente: “Si las políticas de innovación se centraran únicamente en la innovación que surge de la ciencia no serían científicas, porque dejarían de lado la mayor parte de los procesos reales de innovación, muchos de los cuales se producen en los microcosmos y los mesocosmos, no sólo en los macrocosmos”. La expresión “innovación social”, formulado por Wolfgang Zapf [Zapf, 1989], se convierte en el concepto nuclear.

Y junto a la 'innovación social', surgen también otros nuevos campos de estudio y ampliación conceptual como la 'innovación cultural' o la 'innovación artística' [Echeverría, 2007], centradas en las industrias creativas – que recordamos ya venían siendo objeto de profundo estudio desde otros campos como la economía crítica de la comunicación y la cultura -. Con todo, el concepto es asumido también por agencias referenciales como el británico NESTA, que contrapone la innovación basada en el conocimiento científico a la *hidden innovation* (innovación oculta) que no suele ser contabilizada por el Manual de Oslo ni por el de Bogotá, pero que sin embargo existe, y sigue creciendo [Echeverría, 2010]. El propio Gobierno británico ha hecho suyas estas tesis, incorporándolas como una aportación estratégica relevante al Libro Blanco sobre la innovación en el Reino Unido, el informe *Nation Innovation* (2008).

Además, se apunta también al propio contexto estructural e institucional de la creatividad: como hecho social que es, por tanto, la innovación solamente se da en sociedad y carece de sentido fuera de un espacio intersubjetivo de aprobación y reconocimiento [Innerarity, 2009]. Así, en primer término, frente al mito del inventor genial, estos autores resaltan la importancia determinante del contexto social: el conocimiento y la innovación se dan en base a elaboraciones, apropiaciones y estructuras colectivas, generalmente articuladas en forma de redes relacionales e híbridas [Ibarra, 2009][Deleuze y Guattari, 1988][Latour, 1993][Haraway, 1995], de las cuales el propio sistema de la techno-ciencia [Echeverría, 2003] constituye su forma más institucionalizada, pero no deja de ser un hecho social. En segundo lugar, además de su producción, será también en ese mismo contexto

social en el que se produce la identificación o atribución de una novedad: la innovación lo será si los demás la reconocen como tal. Esto añade un factor de imprevisibilidad a la cuestión de la innovación y dirige la mirada “hacia los procesos comunicativos de una sociedad en los que se decide qué ha de entenderse por innovación, en el que se toman en cuenta los contenidos, pero bajo las condiciones de determinadas expectativas estructurales” [Innerarity, 2009]. La innovación individual resulta efímera si no consigue que las prácticas sean seguidas por otras personas y se institucionalicen en estructuras concretas [Gurrutxaga, 2009].

Precisamente, Echeverría cita como ejemplos los procesos de transferencia de conocimiento en las artes o en las ciudades, donde la generación y valorización de la novedad no tienen lugar en el mercado, sino a través de otras 'comunidades de conocimiento' y sistemas de valores; “el debate entre el *software* libre y el *software* propietario ilustra bien la oposición entre el modelo lineal de transferencia de conocimiento, típico de Microsoft y de otras grandes empresas transnacionales del sector, y el modelo basado en el *conocimiento civil*, que también fluye por el espacio electrónico, pero conforme a modalidades de suministro y distribución completamente diferentes al modelo CTE+M” (Ciencia – Tecnología – Empresa – Mercado) [Echeverría, 2010].

El citado Richard Florida nos proporciona las tesis más interesantes respecto a la creación artística que nos ocupa. Proveniente del ámbito del urbanismo – lo que pondría en alerta a los situacionistas -, para Florida las personas se ven atraídas hacia las comunidades y poblaciones donde se concentran otras personas creativas que, aunque similares en términos ocupacionales, tienen identidades diversas, y para quienes resulta importante el ejercicio de la autonomía individual, al margen de las jerarquías laborales o sociales. Así, las ciudades más dinámicas serían aquellas que crean entornos abiertos a la creatividad y a la diversidad: las sinergias que resultan de las combinaciones de la creatividad cultural y artística con capacidad emprendedora e innovación tecnológica serían claves, configurando entornos donde las personas con talento eligen no solo trabajar sino también vivir. Estos espacios creativos e innovadores serían, por tanto, aquellos capaces de aunar lo que Richard Florida denomina las “3 T's”, a saber, tecnología-trabajo, talento y tolerancia. El papel de este último factor, la tolerancia, resulta determinante; Florida incluso lo operacionaliza en forma de un índice que recogería el crisol de culturas, su correspondiente índice de integración racial, el índice bohemio y el índice gay. Estos factores configurarían “hábitats abiertos a nuevas personas y a nuevas ideas, donde se puedan formar redes sociales con facilidad y donde las ideas poco convencionales, lejos de verse ahogadas, se conviertan en nuevos proyectos, en empresas y en crecimiento”.

La reconceptualización del estudio de las subculturas populares juveniles parece encajar bien en los planteamientos de ampliación del concepto de innovación que defienden estas líneas. Lo hace, sin duda, en el concepto de innovación cultural y artística: hemos defendido, estas subculturas juveniles aparecen como una de las fuentes más importantes de creatividad artística y su influencia se extiende al mundo de la moda o a las industrias culturales de masas. Las indagaciones de Javier Echeverría al respecto son una referencia, como conformación de espacios de conocimiento en clara oposición a los grandes palacios y catedrales de la información. También es de aplicación el concepto, más desarrollado y amplio, de innovación social: estas subculturas populares juveniles se articulan conformando espacios y (auto)producciones nuevas, en forma de fanzines, productoras,

locales, radios; producen, reproducen y consumen sus propias mercancías – música y drogas serán las más estratégicas -, sus propias organizaciones de producción, sus propios usos y ritos de consumo particular y ceremonias colectivas.

Estos planteamientos en torno a la creación cultural y artística que hemos atribuido a las subculturas populares juveniles, que las emparentaban con los de las vanguardias, coinciden además con los de las lecturas más críticas del discurso de la innovación. En especial, con aquellas realizadas desde las posiciones decrecentistas, que plantean un 'ocio creativo' frente al ocio mercantilizado basado en el consumo. El papel de esos movimientos juveniles, como apropiación local y creación cultural propia, en la perspectiva de futuro que plantea el decrecimiento, es también una muy interesante vía a explorar.

El de innovación política se constituye en un concepto de aplicación más esquivada, por tanto cuanto, señalábamos, estas culturas populares juveniles se desarrollaban en abierta desconexión de los mecanismos de reproducción cultural institucionalizados y también de las pretensiones de transformación política. Pero por esta misma razón podrían considerarse en algunas de las conceptualizaciones al respecto de la innovación política: Innerarity, por ejemplo, apunta que la innovación política iría más allá del mero reformismo y plantearía cambios radicales respecto a las instituciones existentes [Innerarity, 2009]. En tal sentido, y a pesar de ese cierre sobre sí mismas, el rechazo a las instituciones, más explícito como en el *punk* o menos en otras más fiesteras, está presente en casi todas ellas, por la vía de los hechos de crear otros espacios, aún efímeros, fuera de las reglas del espectáculo, de la familia, de las instituciones, del bienestar, de la higiene, de la seguridad, de la armonía, de las artes, de los cuerpos... Pero esta esquivada relación entre subculturas juveniles y política es uno de nuestros temas principales de análisis; volveremos sobre ello.

Las tesis de Richard Florida plantean una cuestión más de fondo. Nos permiten, decíamos, abordar la cuestión desde una perspectiva no tan centrada en el carácter conflictivo, contracultural y antagónico, sino en la aportación realizada por tales movimientos, que podrían plantearse como componentes de esa clase creativa, pasando a integrar un juego de suma positiva. En lugar de interpretar esas culturas populares juveniles en términos de malestar, desconexión y rechazo a los mecanismos culturales institucionalizados, ¿podríamos pensar las mismas como parte de esa clase creativa a la que alude Florida y que proporciona el sustrato de creatividad y tolerancia presente en los espacios innovadores? ¿En lugar de visiones antagónicas y conflictivas debiéramos abordarlas como fuentes de sinergias en la configuración de espacios innovadores que nos sitúen en los lugares punteros de las nuevas formas económicas? ¿Los cambios sociales y económicos recientes han supuesto la asunción del malestar cultural como formas de impulso económico y ventaja competitiva, fomentando la vertebración de lazos sociales y de espacios de creatividad?

Quizás Florida no llegue tan allá en su conceptualización de la clase creativa, pero esta visión ampliada, que abarca en su seno las subculturas y contraculturas populares juveniles, presenta algunos aspectos que la apoyan *a priori*. Así, por ejemplo, la coincidencia geográfica, en muchos de los casos, entre las ciudades creativas que señala Florida y aquellas que han visto nacer y desarrollarse a algunos de estos movimientos. Por otro lado, también el hecho de su poder explicativo en torno al desarrollo de la industria cultural juvenil y los procesos de rápida difusión a la industria cultural de masas. Requeriría un estudio más a fondo, en cualquier caso, tanto en cuanto

a la posible existencia de redes y conexiones entre los protagonistas de esa 'clase creativa' ampliada, así como las visiones e interpretaciones de sus protagonistas para con los demás. Otros aspectos, por contra, pueden problematizarla; el más destacado puede ser el hecho de que esos movimientos juveniles surgen generalmente en las zonas más marginadas y excluidas de esas grandes ciudades occidentales industrializadas, al margen de esos centros económicos e innovadores, y además, muchas de las veces como el *punk* a finales de los 70, en contextos de fuerte crisis económica o social. Ello no ha de resultar necesariamente contradictorio, pero sí que apremia a introducir matices, al menos en un sentido: la necesidad de incorporar la cuestión del conflicto. Autores como Alfonso Unceta o Javier Echeverría ya han apuntado la relación del conflicto – económico, social o cultural – como fuente de innovación.

Ocurre al respecto de estas visiones más sociológicas de la innovación, que matizan y amplían tanto los ámbitos como los procesos mediante los que tiene lugar, que las mismas se quedan a medio camino, al no acabar de abandonar la matriz funcionalista pero deconstruir en su crítica la agencia de cambio vertebrada por el vector tecnológico. Esta problemática de inserción en una teoría general del cambio apunta a la necesidad de incorporar la cuestión del conflicto al análisis, como agencia de cambio. Y conviene detenerse aquí, porque podemos encontrar una pista en este debate que hemos planteado en torno a cómo abordar las culturas populares juveniles a la luz de los enfoques sobre la innovación. Cuando hacemos ese desplazamiento desde unas concepciones más conflictivas y contraculturales a los planteamientos de Richard Florida en torno a la 'clase creativa', y cuando la problematización de los mismos nos devuelve el factor del conflicto, lo que estamos realizando es un viaje funcionalista.

Retomemos un anclaje. En su modelo tridimensional de la sociología de la creatividad, Javier Noya situaba a Florida en dos de las dimensiones. Por un lado, en cuanto estructura-acción, Florida era un representante de esa síntesis que suponía el análisis de redes; el mismo se nos aparece interesante y nos conecta con Maffesoli, Negri e incluso, en sentido amplio, con Bourdieu. En la dimensión cohesión-conflicto, Florida se sitúa claramente en la integración; Javier Noya matizaba que un polo u otro podía ser más importante según el caso. Hemos comprobado que, en el caso que nos ocupa, este viaje hacia perspectivas de cohesión, aún aportando elementos que utilizaremos, nos resulta con un poder explicativo insuficiente, y nos devuelve de nuevo a la perspectiva del conflicto. Por ahí seguiremos, después de todo esto.

### 4.3.2 ¿La innovación cultural en los márgenes?

*Cualquier cosa nueva tarda un periodo de tiempo antes de diseminarse por el país. Mira las versiones de J. C. Penney de la moda que llevan los líderes de la elegancia. Existe una interesante premisa en todo esto. En el mundo de la juventud, tomas a los marginados lunáticos, la vanguardia, los líderes de la elegancia, los 'locos', y si tienes visión suficiente como para determinar con qué moda te saldrán, entonces serás capaz de imaginar lo que hará en los próximos meses la gente situada en un nivel medio, y no hablo desde un punto de vista necesariamente geográfico, aunque en el caso de nuestro país está más bien en el medio.*

Dick Clark, en “Jodiendo el sistema con Dick Clark”,  
de Lester Bang, *Green*, noviembre de 1973<sup>7</sup>

Regresamos con una idea que problematizaba la perspectiva de Florida: si tomamos la creatividad cultural de estas subculturas juveniles, observamos un desplazamiento hacia los márgenes, los barrios bajos y excluidos de las grandes ciudades de USA, Inglaterra, Holanda, Alemania, Jamaica o Puerto Rico. Pero además, en sus propias formas y en sus modos de producción, se aparecen como rupturistas. El punk rompe las normas de la armonía y los circuitos de producción y distribución bajo la consigna del “*Do it yourself*”; el rap destaca la improvisación y las letras malsonantes; las *raves* electrónicas en los *champs*, *hangars* y ruinas industriales exaltan la imprevisibilidad, lo efímero y la disolución de las barreras entre el público y el músico. Todos ellos son, además, criaturas de la economía de medios antes que de la economía de mercado. Y acompañándolos a todos, una visión de fondo, que Adorno no supo ver: la necesidad casi terapéutica de apropiarse de las idioteces coetáneas, de los objetos sonoros, musicales y audiovisuales, triturarlos, digerirlos, desvirtuarlos y reciclarlos. Sin pedir perdón ni permiso.

Esta característica del propio contenido y del proceso de producción es la que lleva a Greil Marcus o Leónidas Martín Saura, Jean-Ives Leloup y Ariel Kyrrou a emparentar esta producción cultural juvenil con las vanguardias artísticas del siglo XX, especialmente dadaísmo y situacionismo:

*(...) Alcanzan una de las utopías de los dadaístas de “Cabaret Voltaire”, de los letristas de los cincuenta y de los situacionistas de los sesenta: acabar con el Arte o, cuando menos, zambullir el arte en el corazón de la vida, lejos de los museos y de los zoos para adultos, lejos de esa feria triste y rentable en la que cada reedición tenía sus discípulos, cada regresión sus admiradores, cada remake sus fanáticos.*

*(...) El punk se reía de los líderes de la música. A finales de 1980 el sampling los asesina. Punk y acid-house cultivan una misma filosofía: pasarlo bien con el mínimo de medios, sin poner crema Chantilly en sus instrumentos ni un megáfono a sus diversiones. (...). Vuelve a encontrarse en la década de 2000 bajo la mano inconsciente de decenas de millones de zozos intercambiándose gratuitamente ficheros musicales. [Kyrrou, 2006]*

---

7 Citado en Marcus, 1998

Puede decirse, pues, que esta producción cultural en los márgenes supone la victoria en la embestida que contra el concepto burgués del Arte emprendieran las vanguardias del siglo XX. Una victoria que, frente al optimismo triunfante de Kyrrou, es necesario matizar. Porque la victoria sobre la música culta y el canon burgués vendría especialmente de la mano del desarrollo de la sociedad de consumo de masas y la industria cultural, que tan profundamente estudiasen – con amargura – Adorno, Horkheimer, Benjamin o el propio Ortega y Gasset [Ortega y Gasset, 2010]. Entendida bien como una victoria también sobre las culturas populares, o bien como una cierta victoria de éstas sobre el canon culto, lo cierto es que con el desarrollo de la sociedad de masas, será esa industria cultural de masas quien se constituye en el principal actor en la definición de la cultura hegemónica, incluso frente a un Estado que cada vez delega más en ella.

Pero esa victoria de la industria cultural de masas, lejos de los oscuros augurios de Adorno y Horkheimer, dista de ser total. Lo será ante el canon culto, pero frente a ella se desarrollan toda una serie de culturas y subculturas que:

1. Por su origen en los sectores, posiciones y lugares estructuralmente excluidos de las sociedades industriales avanzadas, tienden a ser antagónicas y a hacer aflorar esa línea de malestar. Probablemente no en confrontación directa o en una formulación política explícita sino, como decía Carlos Moya, cerradas sobre sí mismas, desconectadas, excluidas, al margen, en fuga. Y fuera en muchos casos también de las reglas del mercado de la gran industria cultural, a las que, en efecto, en muchos casos como el del *sampling* tritura.
2. En muchos casos también, especialmente el de las contraculturas, desarrolla sus propios circuitos de producción y distribución al margen, en forma de multitud de pequeñas discográficas independientes (*Factory* sería el ejemplo emblemático), fanzines, radios o todo un mundo de piratas.
3. Aún más, funciona en muchas ocasiones como catalizador para construir una identificación personal y colectiva de exclusión o marginación, que puede derivar en la construcción de un sujeto político para la resistencia o acción política y social. Serán utilizadas estratégicamente por los grupos que las elaboran, o por quienes se las apropian, en sus luchas simbólicas y materiales. El caso del hip-hop se muestra, desde sus orígenes, como prolífico en esa construcción de identidades de exclusión. Desde los inicios en el Bronx hasta estudios recientes como el de Edurne de Juan en torno a los jóvenes de Cova da Moura (Lisboa) [De Juan, 2010].

Pero el optimismo triunfante de Kyrrou tiene otra razón más: el centro de producción cultural se sitúa precisamente en esos márgenes, esas subculturas populares juveniles son el núcleo de innovación cultural. La suposición moral que desde Quetelet otorgaba valor de síntesis normativa al concepto estadístico de “hombre medio”, elevado a la categoría de modelo de «todo lo que es bello, de todo lo que está bien» [Sánchez Carrión, 2000], es derribada. Al menos estéticamente, la separación del promedio pasa de valorarse como ‘error’ a constituir la referencia. El caso más emblemático será sin duda el de la estética *punk*, que había arremetido hasta el extremo contra el “hombre medio” y la moral bienpensante, hasta el punto de autolesionarse y deformarse, haciendo del cuerpo un instrumento de contestación bio-política. Como recuerda Greil Marcus, los primeros punkis eran auténticamente fe@s, sin paliativos:

*Los punks no eran sólo gente guapa que se convertía en fea, como las Slits o Gaye, el bajista de los Advert;, eran gordos, anoréxicos, cubiertos de pústulas, de acné, tartamudos, cojos, gente con cicatrices y heridas.*

Y, sin embargo, el *punk* pasará a ser objeto de moda en pasarelas y grandes cadenas comerciales, como reflejase con sorna La Polla Records en “[Muy Punk](#)”: “moda punky en Galerías”.

Así, la todopoderosa industria cultural de masas, atrofiada en su creatividad por sus propias reglas y mecanismos de mercado, se limita a una voraz y cada vez más acelerada cooptación y asimilación de las nuevas innovaciones, aderezándolas con ingentes dosis de *crema Chantilly*. Una batalla continua, en la que unos tratan de cooptar y otros de escapar continuamente, no exenta de contradicciones y con algunos de sus protagonistas jugando en ambos campos. Y un proceso de innovación cultural que acaece de la mano de los jóvenes, especialmente los excluidos y marginados, apuntando la relación entre innovación y conflicto social.

#### **4.4 Entre la desconexión y el mercado**

*¿Acaso esta sociedad, saturada de esteticismo, no ha integrado ya los viejos romanticismos, surrealismo, existencialismo e incluso, hasta cierto punto, el marxismo? Pues bien, lo ha hecho a través del comercio, en forma de mercancías. Lo que ayer era criticado se convierte hoy en bien de consumo cultural, y de este modo el consumo fagocita aquello a lo que supuestamente tenía que dar un significado y una dirección.[Lefebvre, 1984]*

La cita incide en la reflexión que iniciábamos anteriormente. Ese desplazamiento de la referencialidad de la innovación cultural hacia los márgenes, hacia la desviación, de donde es cooptada por la gran industria cultural de masas nos plantea una cuestión problemática acerca de la relación entre esas prolíficas subculturas populares juveniles y el mercado. ¿Acaso esas subculturas populares juveniles, nacidas a espaldas, en rechazo y en desconexión de los mecanismos institucionalizados de reproducción social no acaban re-integrándose a través de los mecanismos del mercado, el gran integrador de las sociedades industriales avanzadas? Los teóricos críticos del consumo, como Luis Enrique Alonso, señalan esa interpelación ideológica a construir la propia identidad a través del consumo en las modernas sociedades de consumo de masas, un consumo que pretende subsumir en su seno todos los campos sociales, ofreciéndose la identificación de marca como el mecanismo expresivo y articulador de identidades personales y colectivas. Una interpelación por lo demás atractiva, revertida de inmediatez y libertad (de elección entre lo dado).

El estallido y crisis cultural de finales de los 60, veíamos, es casi contemporáneo con la crisis a partir de comienzos de los 70 de los dos grandes mecanismos forjadores de identidades fuertes de la modernidad: a saber, el Estado-nación y la clase económica articulada en torno al mundo del trabajo. Los cambios y debilitamiento de en ambos durante la recomposición del postfordismo producen una fragmentación en identidades múltiples y, según los más postmodernos, identidades débiles, líquidas [Bauman, 1999]. Esto ha llevado a muchos a hablar sobre todo de ‘estilos de vida’, bien como construcciones en base a elecciones individualizadas (Beck) o mediadas por factores

estructurales (Bourdieu y el concepto de *habitus*). Esta formulación de ‘estilos de vida’, muy relacionada con los estudios de consumo, da cuenta de esa recomposición de la modernidad en la que consumo adquiere un papel predominante, mediante esa interpelación ideológica que decía Luis Enrique a que los problemas y la propia construcción de identidad pueden realizarse mediante el consumo, en un espacio de libertad (que será de elección antes que de decisión). Incluso movimientos alternativos como los del comercio justo y consumo responsable apelan a estos mecanismos.

En este contexto cabe situar la rápida cooptación de las subculturas populares juveniles: convenientemente edulcoradas, suponen un fenomenal repertorio de objetos de consumo para construir la propia identidad, líneas de moda joven, productos siempre susceptibles de mercantilización en la moderna sociedad de consumo. No en vano, incluso ‘rebelarse vende’ [Heath y Potter, 2005]. Habíamos visto, en el extremo funcionalista, como Gil Calvo en “Los depredadores audiovisuales” relaciona incluso la uniformidad o diversidad de líneas de estilo y subculturas juveniles en función de los ciclos demográficos y la abundancia o no de jóvenes: esas líneas de estilo son utilizadas estratégicamente por los jóvenes para ‘diferenciarse’ en las *colas* de acceso al mercado de trabajo en periodos de ‘abundancia’ de jóvenes. Cogiéndolo con pinzas podríamos aplicarlo para los productos de la industria cultural de masas, del mercado; difícilmente en las subculturas juveniles, tal como las venimos describiendo, pues su capacidad explicativa resulta bastante insuficiente en cuestiones como la autoproducción, el contexto de exclusión y los elementos autoexpresivos y valorativos.

Vitor Ferreira, en su trabajo “*Youth Scenes and Citizenship: Politics of Resistance or Arts of Existence*” [Ferreira, 2010], da cuenta de esa tensión, ese desplazamiento también en el seno de las culturas populares, desde unas más colectivas y articuladas como resistencia, como el *punk*, a otras en las que priman más los procesos de subjetivización individualizados, una especie de construcción de visiones del mundo a través de la apropiación de las subculturas juveniles; una suerte de construcción de *Artes de la existencia*, recogiendo el término foucaultiano, también utilizado por Bauman [Bauman, 2009].

Retorna la pregunta de Adorno: ¿El mercado asesinó (también) las subculturas populares juveniles? ¿Acaso no son lo mismo el mecanismo de mercado que describe Luis Enrique Alonso y esa construcción de *artes de la existencia* de la que da cuenta Vitor Ferreira al respecto de las subculturas juveniles actuales? O aún más, ¿no es también la misma utilización estratégica que hacen los depredadores audiovisuales de Gil Calvo? ¿No estaremos forzando una idealizada subcultura, que en realidad no se diferencia tanto?

Bien, aun constatando esa tensión y desplazamiento que señala Vitor Ferreira, podemos al tiempo constatar cómo los cambios culturales y estructurales desde finales de los 60 configuran tres dinámicas principales de producción e innovación cultural diferenciadas, con la música como vector principal:

1. **La creación original en los márgenes**, en los barrios bajos y excluidos de las grandes ciudades, con grandes dosis de autoproducción y de rechazo a las normas, incluso a las del mercado. Las dicotomías creador/espectador se diluyen, el proceso de producción cultural es



más que nunca colectivo y en red, autoexpresivo y autovalorizante, y construye música al tiempo que identidades colectivas y movimiento social. Dificilmente encajan en la caracterización de los depredadores audiovisuales o en los mecanismo de mercado.

2. Un subsiguiente **mercado juvenil** expansivo sobre el que se lanzan esas producciones, más o menos independiente pero no exento de contradicciones y ambigüedades, que como señalase Carlos Moya produce, reproduce y consume sus propias mercancías – música y drogas serán las más estratégicas –, sus propias organizaciones de producción, sus propios usos y ritos de consumo particular y ceremonias colectivas. Unos rituales de consumo en los que las mercancías son *utilizadas* para comunicar significados prohibidos. Y con unos productores quizás más que rebeldes, íntegros respecto a su comercio, con una profunda desconfianza tanto hacia las multinacionales del disco como hacia el Estado.
3. **La gran industria cultural**, el fordismo musical productor en masa de divas globales y ‘*triumfitos*’ locales, aferrado a los derechos de autor. La cultura *pop* ya no será ese extraño mutante, ese chico díscolo del capitalismo moderno: se convierte en el más grande pulmón de esta industria musical. Al tiempo, intentará cooptar todas aquellas producciones que surgen de los márgenes y aventuran beneficios importantes, desnaturalizadas, desposeídas de su radicalidad y convenientemente edulcoradas con ingentes cantidades de azúcar, capaz de digerir incluso su propia contestación. El control de los canales de distribución y promoción (listas de éxito, video clips, estudios de grabación, sellos discográficos, talleres de confección...) es la clave en la que se basa el negocio.

Se pueden agrupar, en suma, dos grandes procesos. El de la gran industria cultural de masas, el fordismo musical, de la música comercial, de la melaza *pop*, que por su propia naturaleza supone un mecanismo de reproducción de la cultura e ideología dominantes, aun con reelaboraciones por parte de los sujetos receptores. Por otro, esos procesos de creación en los márgenes, que además desarrollan un expansivo mercado e infraestructura juvenil propio. Aunque en muchas ocasiones contradictorio y no exento de ambigüedades, este proceso de innovación constante se desconecta explosivamente, y en abierta ruptura, de los mecanismos de reproducción cultural institucionalizados y representados por la industria cultural de masas, articulándose como mecanismo de producción de identidad, bien en su creación, bien como apropiación.

La ambigüedad vendrá de la mano del hecho ya señalado por Greil Marcus respecto del *punk*: estas subculturas juveniles, desde el rechazo a la industria cultural de masas, se articulan también como culturas de masas, incluso a través de mecanismos de mercado, ese mercado juvenil en expansión. Pero el diablillo insiste: en la sociedad industrial avanzada, a estas alturas, ¿cabe por tanto distinguir esas subculturas juveniles y los propios mecanismos del mercado como ‘constructor’ de identidades? ¿No estamos en todos los casos ante la construcción de *artes de la existencia* que decía Vitor Ferreira?

Acabamos de señalar una diferenciación nada baladí: los procesos de producción cultural. Adentrémonos en ello. Volvamos sobre el rastro de carmín hasta una de las críticas más contundentes y lúcidas de la sociedad de consumo capitalista; volvamos a “La sociedad del espectáculo” de Debord. “*El aburrimiento es contrarevolucionario*” sentenciaban los situacionistas,

con esa contundencia críptica que tan en gusto tenían. Aburrirse trabajando puede ser ‘normal’, pero cuando uno se aburre en su tiempo de ocio, cuando se supone ha de divertirse, eso lleva inevitablemente al fatalismo. Eso, decía Debord, es lo que sucede en el ‘escenario’ de la sociedad de consumo de masas. Uno puede elegir entre multitud de espectáculos, a condición de limitarse a su papel de espectador. Espectador que anhela la vida y el modelo de la diva de turno sin darse cuenta que no es más que su propia vida enajenada, sus posibilidades vitales reificadas. Toda la vida social se ha convertido en espectáculo.

Por ahí está la pista, la chispa reveladora, la diferenciación sobre la que Ariel Kyrou edificará ese entusiasmo al respecto de las culturas populares juveniles y encuentra el rastro que conduce al situacionismo, el dadá y a la lista de insatisfechos de Lefebvre:

- La construcción de identidades mediante el consumo se limita a esa libertad de elección entre las ofertas del mercado, actuando siempre como consumidor-espectador, y en la mayoría de los casos seguidor de su cóctel particular (y tan igual al de otros) de mitos.
- Pero en esas subculturas populares juveniles, la barrera actor-espectador se diluye en mayor o menor medida, se participa en la propia creación de situaciones. Es indudable en el origen de todas ellas, en las zonas excluidas social y espacialmente, de espaldas a las instituciones y fruto de la economía de medios. Pero también en la apropiación que de esas subculturas globales se hace local o individualmente, incluso a través del mercado juvenil. Porque esa apropiación suele hacerse para convertirse en actor, incluso la mayoría de esos movimientos (la caracterización como ‘movimiento’ parece adecuada) preconizan – y por su propio origen facilitan – la participación, diluyendo esa barrera actor-espectador; desde el *punk* con el ‘Háztelo tú mismo’ a la apropiación y trituración de los objetos de la sociedad de consumo por parte del *sampling* y los piratas. Casi todos, de hecho, devienen en una explosión de grupos, Djs, fanzines, discográficas... Autonomía cultural. Tratar de conseguir que mi vida sea arte cuando pueda permitírmelo; realizar mi sueño, aunque sea por etapas, antes que contentarme con soñar a través de las vidas de los ídolos del pop y el mercado.

La tensión con el mercado existe, sin duda, y muchos de los protagonistas se mueven en ambos campos. La barrera resulta tan franqueable como a veces difusa, porque el mercado actúa al tiempo como mecanismo de integración en la cultura e ideología dominantes, pero también como campo de oportunidades económicas y de reconocimiento. Un campo privilegiado en el que se ponen en juego las disputas materiales y simbólicas, que muchas de las veces ofrece esas recompensas materiales como renuncia a la disputa simbólica. Ejemplos hay muchos, desde el sórdido final del *house* original de Chicago, en el que acaban robándose los temas unos a otros para venderlos a la industria, hasta la crítica mordaz del “*Muy punk*” de La Polla sobre la presencia de la “moda punky en Galerías”. En la misma línea, Kyrou señala el rechazo incluso a las propias grabaciones de los artistas *techno* en las *free parties* francesas, sospechosos de aprovecharse del movimiento para construirse un nombre. Edurne de Juan, por citar otro caso, recoge los testimonios de los jóvenes hip-hoperos de Cova da Moura, en torno a la recurrente ‘autenticidad’ y el ‘no venderse’ [De Juan, 2010].

La cuestión de la ‘autenticidad’, en efecto, se constituye como el concepto base en torno al cual los actores y grupos subculturales suelen construir la imagen simbólica de la barrera con el mercado. En un artículo de la citada obra ‘Musyca’, Fernán del Val aborda precisamente este debate sobre la ‘autenticidad’, tradicionalmente utilizada también “como un criterio básico en la construcción de géneros musicales, y de la clásica dicotomía pop/rock” [Del Val, 2010a]:

*Los músicos de rock tocan en vivo, crean su propia música y forjan sus propias identidades; en suma, controlan sus propios destinos. Los músicos de pop, por contraste, son las marionetas del negocio musical, que satisfacen cínica o ingenuamente los gustos populares, e interpretan música compuesta y arreglada por otros; les falta autenticidad y, como tales, se sitúan en lo más bajo del escalafón de la musicalidad [Cook, 2001]*

Fernán del Val, siguiendo a Grossberg [1993] y a Keightley [2006], distingue dos tipos ideales de concepciones de autenticidad. Por un lado, influida por el folk norteamericano y la Escuela de Frankfurt, la *autenticidad romántica* “se puede caracterizar por el respeto a las tradiciones musicales, la creación de un sentimiento de comunidad, la importancia de las raíces, los cambios estéticos graduales, la honestidad o la primacía de la música en directo”. Se entiende, en suma, de acuerdo a la concepciones tradicionales de las culturas populares, que “el músico debe ser capaz de articular en sus canciones pensamientos e ideas compartidos por los miembros de la comunidad”. De otro, influida por los planteamientos de las vanguardias, encontramos una concepción de *autenticidad vanguardista* o *autenticidad estética*, “cuyas características se pueden resumir en que está basada en las ideas de experimentación y de progreso, en la concepción del músico como artista, los cambios estilísticos radicales, el uso de la ironía y del sarcasmo o la celebración de la tecnología”. Aunque hay grupos y movimientos que pueden encuadrarse más en uno u otro tipo, lo habitual es que la reivindicación de la autenticidad mezcle elementos de ambas; como Fernán del Val subraya, “la autenticidad es una noción construida a lo largo del tiempo, y cuyo significado variará en función de contextos, audiencias y mediaciones”.

En esa idea de construcción de el concepto de ‘autenticidad’, adquieren también suma importancia las propias audiencias, que no quieren verse a sí mismas como consumidores, sino en términos de resistencia frente a la industria: el mundo del rock habría construido “un prototipo de consumidor egregio, que se eleva por encima del consumidor medio, por lo que consumir rock se ha mostrado como una forma de distinción y contracultura”. Fernán del Val plantea un estudio de caso a priori paradójico: un grupo tan aparentemente comercial como El Canto del Loco. Pues bien, tanto el grupo como sus seguidores entran en la disputa por la autenticidad, reconstruyendo el concepto: para ellos, “la autenticidad no depende tanto de la relación del grupo con la industria musical, o con los medios de comunicación, como de la franqueza del mensaje que el grupo pueda lanzar”.

En Euskal Herria, el pujante grupo euskaldun Lin Ton Taun se vio envuelto en un escándalo cuando en 1996 abandona el sello independiente Esan Ozenki para fichar por la delegación española de la multinacional Warner-Dro. El reproche sobre la ‘traición’ a la autenticidad es en este caso doble: por el carácter multinacional y por comenzar a editar versiones en castellano de sus canciones. El boicot activo es tal que el grupo desaparece de los circuitos alternativos y contraculturales hasta el día de hoy.

Cuando señalábamos los elementos estructurales de producción cultural, apuntábamos la posibilidad de diferenciar esos dos mecanismos, el de la industria cultural de masas y el ligado a las subculturas como autonomía cultural. Existe, decíamos, una barrera, si bien franqueable y a veces difusa. El debate en torno a la autenticidad, incluso en grupos que desde ese análisis estructural claramente podríamos considerar ‘del lado del mercado’ como El Canto del Loco, reitera la existencia de tal barrera, al tiempo que reafirma que no sólo se trata de una barrera estructural, sino también simbólica, cuya construcción es objeto de luchas simbólicas por parte de industria, subculturas, grupos y seguidores. El que, en esas luchas por estirar el concepto, la autenticidad bascule hacia lo situado fuera de la industria cultural de masas reafirma, a su vez, el desplazamiento anteriormente señalado de la referencialidad cultural hacia los márgenes.

Con todo, esa construcción simbólica de la barrera la mayor parte de las veces trata de objetivarse en base a un elemento estructural, aquel que en el caso de El Canto del Loco trataba de redefinirse: la vinculación a la industria cultural de masas. Francis Díez, vocalista de Doctor Deseo, confesaba que en muchas ocasiones las actitudes de las pequeñas discográficas independientes resultaban similares “pero con menos pasta”, pero al tiempo afirmaba no exento de orgullo haber rechazado, por principios, dos ofertas de multinacionales<sup>8</sup>.

Móvil, objeto de luchas simbólicas, franqueable, difusa u objetivizable, podemos señalar la existencia de esa barrera entre esos dos grandes mecanismos que hemos definido: la industria cultural de masas, descrita por Adorno, y las subculturas populares juveniles, esas hijas bastardas del malestar de la modernidad.

#### **4.5 ¿Y la política?**

Decían los teóricos de la innovación que es en el contexto social en el que se produce la identificación o atribución de una novedad: la innovación lo será si los demás la reconocen como tal. Pero esa atribución de significado – y esto algunos de ellos lo pasan por alto - se produce en un contexto de relaciones de poder y de estrategias orientadas por intereses materiales o simbólicos de distintos grupos. Así, Dick Hebdige, siguiendo a Stuart Hall [Hall, 1977], afirma al respecto de las subculturas que “los medios no se limitan a registrar la resistencia, sino que la sitúan dentro del marco dominante de significados, y los jóvenes que eligen vivir en una cultura juvenil espectacular son al mismo tiempo reintegrados”. Podíamos alegar, como ya hicimos, que es algo similar a lo que a veces hace la propia escuela de Birmingham de la que Hall es claro exponente, queriendo ver expresiones de esa mítica resistencia obrera en todas las subculturas. Pero sigamos adelante.

Para Hebdige, este proceso de recuperación, mediante el cual “se repara el orden fracturado y la subcultura es integrada como entretenimiento dentro de la mitología dominante de la que en parte emana”, adopta dos formas, ambas interrelacionadas. La primera sería la forma mercantil: la conversión de signos subculturales (vestuario, música, etc.) en objetos producidos en masa. La segunda, la forma ideológica: el ‘etiquetamiento’ y la redefinición de la conducta desviada por parte

---

8 En entrevista radiofónica

de los grupos dominantes (la policía, los medios, el sistema judicial). Nos hemos extendido anteriormente en torno a la forma mercantil. En cuanto a la forma ideológica, afirma Hebdige siguiendo a Barthes [Barthes, 2000], ésta puede adoptar una estrategia de trivialización, desnaturalización, domesticación, o bien una en la que el objetivo sea la transformación en algo exótico y carente de sentido, un puro objeto, un espectáculo, un clown. Ambas complementadas por la forma mercantil:

*Se trata de sustituir una forma artística “al alcance de todas las conciencias” por “el cuento de hadas de la creatividad del artista”, y un “ruido” (un caos de creación propia, con su coherencia y su lógica propias) por una “música” que será juzgada, despreciada o comercializada. Y por último, sustituirá una subcultura producto de la historia, de unas condiciones históricas reales, por un puñado de brillantes inconformistas, unos genios satánicos que, en palabras de sir John Read, presidente de la EMI, “con el tiempo se volverán totalmente aceptables y podrán contribuir en gran medida al desarrollo de la música moderna”.*

Siendo un poco malvados, podríamos aplicar la acusación de Hebdige a los planteamientos teóricos de Florida (...). La caracterización que se realiza de la integración ideológica no dista de la descripción global de Debord en torno a lo espectacular difuso. Pero, al igual que hacíamos en el caso de la forma mercantil, cabe preguntarse también en la ideológica ¿todo es integración? ¿la sociedad del espectáculo asesinó (también) a las subculturas?

Sin menosprecio de la potencia de los mecanismos de integración ideológica, traicionaríamos uno de los anclajes iniciales, la definición de cultura que hemos dado, si optásemos por una respuesta tan unilateral. No todo es alienación, decíamos con Benjamin. Ya hemos ido apuntando elementos en sentido contrario a lo largo del texto, señalando las implicaciones políticas de las subculturas, en oposición o resistencia, siquiera simbólica, frente a las dinámicas de integración, ideológica y/o mercantil. Vamos a tratar de ordenarlas.

#### 4.5.1 Contracultura y contrapoder

En primer lugar, tendremos que preguntarnos: ¿de qué hablamos cuando hablamos de 'política'? ¿Únicamente la orientada a la consecución de los mecanismos de poder convencional? Comencemos con una reflexión teórica sobre los conceptos de “contracultura” y “contrapoder”: donde algunos autores verían cierta complementaridad –esto es, la contracultura como un contrapoder que piensa, sin embargo, en términos de poder convencional, esto es, de la política convencional que instrumentaliza la cultura-, otros ven los conceptos como una contraposición –esto es, la contracultura como una lógica de actuación y una lógica vital contraria a la política convencional y al poder establecido. Si hay elementos confusos, por tanto, recurramos a un anclaje. Para seguir por aquí, pues, retomemos la distinción entre contracultura y subcultura.

Decíamos, con Hebdige, que lo que denominábamos contracultura nos resultaba más fácil de 'leer' por “los perfiles explícitamente políticos e ideológicos de su oposición a la cultura dominante (acción política, filosofías coherentes, manifiestos, etc.), por su creación de “instituciones”

alternativas” (prensa underground, comunas, cooperativas, “un-careers”, etc.), su “prolongación” de la etapa transicional más allá de la adolescencia y su difuminación de las distinciones, tan rigurosamente mantenidas en la subcultura, entre trabajo, el hogar, la familia, la escuela y el ocio”. Su orientación política resulta más explícita y visible, así como su caracterización en términos de poder, en el campo político, aún cuando se trate de construir formas de contrapoder como alternativas en sus luchas materiales y simbólicas. Estaríamos, por tanto, ante cierta complementariedad, que facilita la construcción de alianzas con otros grupos en el campo político. Si las mismas tienen lugar con grupos contrahegemónicos, llegando a disputar la hegemonía, estaríamos ante el hecho revolucionario total que reivindicaba Debord y que Zubero apuntaba en mayo del 68, esa confluencia entre críticas. Pero las alianzas también pueden darse con los sectores políticos hegemónicos, iniciando así un proceso de institucionalización o una instrumentalización política de la cultura. Los perfiles políticos más nítidos de las contraculturas nos permiten leer mejor esa vinculación entre cultura y política, pero tal lectura es al tiempo ambivalente, porque puede implicar la construcción de estructuras de contrapoder, político y simbólico-cultural totales, o bien, al pensar en términos de poder convencional, acabar reproduciendo de forma ampliada las hegemonías y estructuras dominantes.

¿Y las subculturas? ¿Qué pasa con esas hermanas pobres? La lectura, en efecto, se nos hace más complicada. Hemos visto, hay quienes las plantean en términos hedonistas, narcisistas, o como funcionales para la integración y la toma de posiciones en las 'colas' del mercado laboral. ¿No hay orientación política en las subculturas? Algo hemos mencionado ya en sentido contrario: la capacidad de vertebrar una identidad de exclusión, de autovalorización, la apropiación, participación y autonomía cultural, superando la dicotomía pasiva creador-espectador, la reivindicación y reappropriación del espacio público, la toma de la calle como en los ravers..... Parece, en todo caso, que a las subculturas correspondería más esa visión como contraposición, la subcultura – diríamos ahora - como una lógica de actuación y una lógica vital contraria a la política convencional y al poder establecido. Hebdige las considerará cuando menos un poder de ruptura y nos conmina a no subestimarlas, pues serían formas expresivas de una tensión fundamental entre quienes ocupan el poder y quienes están condenados a posiciones subordinadas y a vidas de segunda clase, expresadas figurativamente:

*Las subculturas representan el 'ruido' (en contraposición al sonido): interferencia en la secuencia ordenada que lleva de los acontecimientos y fenómenos reales a su representación en los medios de comunicación. No debemos subestimar, por lo tanto, el poder significativo de la subcultura espectacular no sólo como metáfora de una potencial anarquía 'ahí fuera' sino como mecanismo real de desorden semántico: una especie de bloqueo temporal en el sistema de representación.*

Vamos a explorar ese territorio de subcultura como contraposición a lo político convencional, comenzando de la mano de quien más fervientemente – y quizás algo exageradamente - ha defendido esa tesis, Michel Maffesoli. Con su metáfora “neotribal”, Maffesoli nos alerta sobre la búsqueda de nuevas sociabilidades: una novedosa sociabilidad de predominio empático, emocional, lúdico, que genere formas alternativas de comunidad. Así, afirma que podemos lanzar la hipótesis de que, en determinados períodos, al no entrar ya la masa en interacción con los gobernantes, o

también al disociarse la potencia por completo del poder, asistimos a la muerte del universo político y a la entrada en el orden de la socialidad [Maffesoli, 1990]. Frente al concepto arborescente de 'poder', el concepto rizomántico de 'potencia subterránea':

*<<potentia>> y <<potestas>>, potencia contra poder. Potencia como inherencia dinámica y constitutiva de lo singular y de la multiplicidad, de la inteligencia y del cuerpo, de la libertad y de la necesidad - potencia contra poder - allí donde el poder es un proyecto para subordinar a la multiplicidad, a la inteligencia, a la libertad, a la potencia. (...) Es una connotación salvaje, una determinación destructiva, una fundación materialista.*

La potencia creativa – enfatizará Jesús Ibañez en el prólogo – de la socialidad:

*Se produce, a la vez, la destrucción de un universo y la creación de otro. La potencia reside en lo no-dicho, en el secreto, en la duplicidad. En la condensación de lo simbólico. (...) La potencia de las masas es demoníaca. Resistencia contra el poder de Dios. Frente a la trascendencia del poder, la trascendencia inmanente de la potencia subterránea*

#### **4.5.2 La política y lo social comunicativo. Las “armas de distracción masiva”**

El concepto de potencia de Maffesoli coincide – incluso en tono – con lo expresado por Dick Hebdige, Greil Marcus o Ariel Kyrou. Maffesoli resalta, además, el papel de la risa como instrumento de la resistencia al poder. Jakue Pascual, explora, además, la coincidencia con un Negri que pone el acento en la posibilidad constituyente, política, de un emergente sujeto proletario y social [Pascual, 2010]. Una simbiosis actual del situacionismo maffesoliano y la autonomía negriana:

*...los acentos refundadores de la socialidad y la política tomen cuerpo, en ambos autores, en la evidencia de una inmensa contradicción cultural ubicada en la esfera de la comunicación. Es en este nivel en donde se produce la comunidad. Y aquí es, precisamente, donde el capital querría preconstituir, con la comunicación, las determinaciones de la vida. Pero es también aquí, por contra, donde resurge la tribu, el nosotros de pertenencia inserto en una red de comunicaciones autónomas a la voluntad totalizante de un poder cerrado y externo, estableciendo los conservadores energéticos de una potencia que se incrementa con la comunicación entre los puntos nodales que componen la malla que los constituye como estructura conjunta de similitudes.*

En este último ciclo de desarrollo capitalista, que hemos llamado de muchas maneras, estamos - para Jakue como para Debord, con Maffesoli y con Negri - en el momento en que la producción es comunicación, donde el secreto del poder intenta predeterminar la comunidad desde el espectáculo. La contradicción cultural y la lucha se ubica en el campo de la comunicación. Asistiríamos a un desplazamiento de lo político, de las demandas estrictamente políticas, por lo social comunicativo, como contradicción básica del sistema y como campo conflictual donde las aspiraciones de los grupos de la sociedad demandan su satisfacción.

El nivel de la contradicción en la sociedad de lo espectacular se desplaza hacia la comunicación, allí donde el capitalismo maduro intenta recomponer, mediante la expropiación - que Hebdige señalaba como mecanismo de integración ideológico -, las condiciones más adecuadas para la reproducción de sus relaciones sociales desiguales. Un mundo actual donde la expropiación de la comunicación representa un nivel muy elevado de mando, dominio y dictadura, con la concentración mediática y con un papel destacado de la publicidad – señalábamos también anteriormente - para determinar, mediante la unilateralidad informativa, el ser social en función de unos intereses específicos, en beneficio del capital y su gestión, ya sea como venta de un producto político o de un jabón cualquiera. Pero la comunicación es también vida de la comunidad y es allí donde el capital pretenda anticiparse en su negación y preconstituir sus determinaciones; y por eso será ahí donde los mecanismos desplegados para producir subjetividad incluyan la producción del secreto – ocultación, memoria solo del presente,... - como símbolo de destrucción de las determinaciones constitutivas de los procesos de comunicación social. La contradicción se desplaza y se ubica entre la política constituyente, de construcción social de lo común, y la política abstracta, constitutiva de la informa(tiza)ción desagregativa. [Pascual, 2010]

En el mismo sentido se manifiesta Christian Salmon en *“Storytelling, la máquina de fabricar historias y formatear la mentes”* [Salmon, 2008], cuando advierte acerca de la extensión de técnica del *storytelling*, desde las marcas y las series de televisión, a la política o las operaciones militares, hasta el punto de rivalizar con el pensamiento lógico y convertirse en instrumento de la mentira de Estado y el control de las opiniones: “una historia que procura una explicación tranquilizadora de los acontecimientos también puede engañar al eliminar las contradicciones y las complicaciones”. Apoyándose en esa necesidad tan humana de forjarnos nuestro propio sentido o apropiarnos de historias ajenas más allá de su sentido, el *storytelling* se habría convertido en un “arma de distracción masiva”, una manera distinta de gestionar los relatos para utilizar la narración como una forma de convencer y movilizar la opinión, filtrar las percepciones y estimular las emociones útiles. El enemigo a batir en esta estrategia, dirá con Debord o Negri, es la historia:

*Pega sobre la realidad unos relatos artificiales, bloquea los intercambios, satura el espacio simbólico con series y stories. No cuenta la experiencia pasada, traza conductas, orienta el flujo de emociones, sincroniza su circulación. Lejos de los “recorridos del conocimiento” que Paul Ricoeur descifraba para la actividad narrativa, el storytelling establece engranajes narrativos según los cuales los individuos son conducidos a identificarse con unos modelos y conformarse con unos protocolos.*

Convertido en un fenómeno internacional, en el que se apoyan unas élites integradas que comparten los mismo ideales-tipo que las élites norteamericanas, frecuentan las mismas escuelas, ocupan puestos en organizaciones internacionales o en las estructuras de poder político, económico o financiero, en el *storytelling* que describe Salmon podemos ver plasmado al Debord que escribe en los ochenta o al tan críptico como anticipatorio Debord de los sesenta:

*Los nuevos relatos que nos propone el storytelling, evidentemente, no exploran las condiciones de una experiencia posible, sino las modalidades de su sometimiento. Las innumerables stories que produce la máquina de propaganda son protocolos de entrenamiento, de domesticación, cuya meta es tomar el control de las prácticas y apropiarse de los saberes y deseos de los individuos... Bajo la*



*inmensa acumulación de relatos que producen las sociedades modernas, nace un “nuevo orden narrativo” (NON) que preside el formateo de deseos y la propagación de las emociones – por su puesta en forma narrativa, su indexación y su archivo, su difusión y su estandarización, su instrumentalización a través de todas las instancias de control.*

### 4.5.3 Cultura y política: resistencias y potencia

En la contraposición entre contrapoder y contracultura que señalábamos, esto es, la subcultura como una lógica de actuación y una lógica vital contraria a la política convencional y al poder establecido, es donde todos ellos, Debord, Negri, Hebdige, Marcus, Maffesoli, Jakue, Kyrrou o Salmon, desde distintos ángulos ven – o quieren ver – asomar un nuevo sujeto múltiple por entre las relaciones sociales de producción – y comunicativas - impuestas por un capitalismo maduro. Un sujeto que aúna estrategias autovalorizantes – capital simbólico – disputado en el campo de la comunicación y praxis constituyente, mediante esa articulación comunitaria, tribal, de socialidad, comunicativa, afectiva y lúdica. Lo vendríamos viendo, siguiendo ese rastro de carmín, al menos desde el 68, en distintas reformulaciones y mutaciones.

Las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) se constituyen en un campo privilegiado de esta disputa comunicativa, posibilitando la construcción de redes alternativas de comunicación, contrainformación, intercambio e incluso movilización. Desafiando las leyes del mercado o del poder. Lo veíamos con los piratas de la Red, o en la importancia de las TIC en recientes movimientos ciudadanos<sup>9</sup>.

Podríamos achacar un excesivo optimismo a casi todos ellos - quizás simplemente sea una estrategia comunicativa autovalorativa de afirmación de potencialidad, y nos gusta – que a veces minusvalora los mecanismos de dominación hegemónica - relatados por los propios Hebdige, Salmon o Debord - que han demostrado, con mayor o menor dificultad, un poder de asimilación imponente en todos los casos. Algo queda, sin duda, subterráneo, potencial. Y nos deja, creemos, las claves para resituar esa relación tormentosa entre cultura y política. Después de todo esto vamos a intentar sintetizar – e inevitablemente simplificar - los términos de esta relación, al modo que hicimos, en las formas de integración mercantil, con la relación entre subculturas y mercado:

1. La *Cultura instrumental*, una cultura instrumentalizada desde el campo de lo político, normalmente desde la cooptación e institucionalización, tanto por el poder como por la oposición. Se moverá como apéndice de la esfera político-institucional, dentro de lo permitido por su alineación política.

---

9 Cuando escribimos estas líneas coinciden en el tiempo la aprobación de la denominada ley Sinde (el mercado aferrándose a los 'derechos de autor': persigue las descargas en internet, contemplando el cierre administrativo de webs), o las revueltas populares en los países árabes (Túnez, Egipto, con un peso importante de la comunicación por la red).

2. *Contracultura de contrapoder; contrapoder constituyente*, que actúa como estrategia autovalorativa de elaboración, reapropiación y disputa de capital simbólico, al tiempo que desarrolla alianzas contra-hegemónicas en otros campos, que construyen una institucionalización alternativa desde una visión integral, una disputa de todos los capitales y en múltiples campos.
3. *Potencia subcultural*, disociada totalmente del poder, como una lógica de actuación y una lógica vital contraria a la política convencional y al poder establecido, basada en la socialidad, las redes comunicativas y emocionales y condensada en la disputa simbólica, actuando como mecanismo de desorden semántico y como red de comunicaciones autónoma.

Las fronteras entre ellas son – como en el caso del mercado - totalmente permeables y dependerán, en suma, de las estrategias simbólicas y materiales desplegadas por los distintos grupos, en las que el campo comunicativo reviste especial importancia. Las dinámicas en el campo político aparecen como una variable fundamental que influirá en una u otra articulación. Habíamos visto algunos ejemplos relacionados con el campo político-institucional: cómo en distintos contextos, al disociarse el mismo de algunos sectores, podemos asistir a la muerte del universo político y la entrada en el orden de la socialidad, de la *potencia subcultural*; también cómo el campo político-institucional puede integrar ideológicamente las subculturas o contraculturas, derivando hacia una utilización instrumental de la cultura; habíamos señalado, de igual forma, cómo en el caso de los *ravers* la persecución de las brigadas de narcóticos que Margaret Thatcher arrojara sobre los fiesteros, había impulsado el paso de una caracterización más subcultural hacia una embrionaria contracultura, que cristaliza en las raves piratas y la reivindicación política del derecho a la fiesta. Pero no solo lo político-institucional, también la existencia, señalábamos, de grupos políticos articulados como contrapoder puede converger en esa vertebración de una *contracultura de contrapoder*.

#### **4.6 Ocio creativo en el decrecimiento**

El crecimiento infinito es una de las contradicciones mayores, si no la mayor, que enfrenta en actual desarrollo capitalista. El capital impone un ritmo de huida hacia adelante con la permanentización de la crisis, de la cual sólo puede salir mediante el crecimiento acelerado, aún cuando una premisa básica de economía postula que los recursos y los mercados son escasos (y en buena medida no renovables). Esta escapada hacia delante implica que la acumulación vaya pareja a un expolio permanente del medio natural y humano, conllevando -dado el endurecimiento de las condiciones sociales por efecto directo de la reducción de costes- un decremento relativo del poder adquisitivo y el empobrecimiento de ciertos sectores de la sociedad [Pascual, 2010]. En acertada metáfora de Mariano Marzo, el *Titanic* de la globalización capitalista marcha a toda máquina hacia dos icebergs: calentamiento climático y agotamiento de los combustibles fósiles. Un desafío civilizatorio de primer orden, y una de las cuestiones en las que el control informativo e ideológico es más feroz. La ideología del crecimiento, solución de todos los males y homologada a prosperidad y bienestar, aparece como una de las más incuestionables, un tótem de las sociedades occidentales, integrando incluso las formulaciones de 'sostenibilidad' [Sachs, 2002][Del Amo, 2010].

Tratando de escapar a esa integración ideológica, Serge Latouche propone un contratérmino: decrecimiento [Latouche, 2009]. Una “bomba semántica”, al modo de las subculturas, destinada a estallar contra eso que se considera un oxímoron, el ‘desarrollo sostenible’. Latouche apela a sustituir la lógica de un imposible crecimiento infinito por un decrecimiento selectivo en base a *reevaluar; reconceptualizar; reestructurar; redistribuir; relocalizar; reducir; reutilizar; reciclar* y un replanteamiento general de las relaciones sociales, que supere la mera razón instrumental y economicista, recuperando lo social, no solo en lo que se refiere a lo colectivo, sino también a la idea de interdependencia. Un planteamiento que coincide con los de ‘El Buen Vivir’ en desarrollo en países como Bolivia o Ecuador.

El contra-término abunda en una crítica a los patrones generales del modelo de desarrollo actual. Modelo que hunde sus raíces en la Ilustración y en la fe en el progreso infinito, la confianza en la tecnología y la dominación de la naturaleza, o la primacía de la razón técnico-instrumental [Del Amo, 2006a]. En este sentido, el proceso histórico del desarrollo de la sociedad industrial en los últimos siglos habría estado impulsado por esta serie de creencias y pautas institucionales que configuran la visión del mundo occidental dominante, o lo que Riley Dunlap denominara “paradigma social dominante”: la creencia de que el progreso humano se debe comprender principalmente en términos materiales (producción y consumo) que, a su vez, legitiman la dominación de la naturaleza [Catton y Dunlap, 1978]. Pero este modelo, además de insostenible, dista de proporcionar bienestar; es más, existen indicios de que la mayoría de las sociedades occidentales traspasaron durante los años 70 el umbral tras el cual el aumento del PIB deja de corresponderse con calidad de vida [Cobb y Cobb, 1994]. Frente a ello, cabe retomar el llamamiento de Catton y Dunlap al desarrollo de un “nuevo paradigma ecológico” que se quite las *anteojeras* y reconozca la dependencia del ecosistema de todas las especies, actualizado en torno al provocador contra-término de Latouche o los planteamientos del buen vivir. El propio Richard Sennett, al hilo de la crisis actual, afirmaba que el proceso de cambio está ya necesariamente en marcha: “La desglobalización ha empezado, no volveremos al viejo régimen”.

Y ese cambio que se propone desde el decrecimiento, ese reto civilizatorio, también se dirige hacia una cultura y ocio subsumidos en la forma espectacular, promovidos como ocio pasivo basado en el consumo, en el consumidor-espectador pasivo. La contra-propuesta del decrecimiento es la de un ‘ocio creativo’. En palabras de Carlos Taibo, “en el uso cotidiano del movimiento por el decrecimiento, lo del ‘ocio creativo’ se expresa, sin más, como una forma de ocio no vinculada ni con el consumo ni con el dinero, y como una forma de ocio que nace del sujeto individual y del mundo local, frente a la oferta general que procede de grandes empresas”.

La coincidencia con los planteamientos de las vanguardias y con la interpretación que hemos dado de las subculturas resulta evidente. Es más, toda esa serie de experiencias de ruptura que hemos señalado pueden comprenderse, como hace Jakue Pascual, desde una definición ‘desmodernizante’. Suponen un enfrentamiento con el proceso de modernización privatizante, impuesto por la esfera de gestión política que detenta el mando sobre los cambios estructurales a abordar. Estas fuerzas desmodernizantes se ubican en los lugares donde se dan relaciones locales diversificadas y siempre en contradicción con el nivel político establecido como mando unificado. Aunque, como subculturas, no cuenten con una correlativa correspondencia organizada, en torno a un proyecto global definido, que trascienda su propio fraccionamiento [Pascual, 2010]. Aún más, caben ser

interpretadas, no sólo en sus efectos sino también en sus propias formas y en sus modos de producción, como una progresiva ruptura con el proceso racionalizador que Weber veía extenderse de forma implacable. Decíamos, el punk rompe las normas de la armonía y los circuitos de producción y distribución bajo la consigna del “*Do it yourself*”; el rap destaca la improvisación y las letras malsonantes; las *raves* electrónicas en los *champs*, *hangars* y ruinas industriales exaltan la imprevisibilidad, lo efímero y la disolución de las barreras entre el público y el músico. Todos ellos son, además, criaturas de la economía de medios antes que de la economía de mercado. Y acompañándolos la necesidad casi terapéutica de apropiarse de las idioteces coetáneas, de los objetos sonoros, musicales y audiovisuales, triturarlos, digerirlos, desvirtuarlos y reciclarlos. Sin pedir perdón ni permiso.

Podemos, por tanto, interpretar las subculturas también como un proceso 'desmodernizante', en sintonía con los planteamientos decrecentistas, muchas veces organizados igualmente en torno a una institucionalización alternativa (cooperativas de consumo, autoproducción...). Aunque, decíamos, las subculturas, no cuentan con una correlativa correspondencia organizada en torno a un proyecto global definido, las propuestas globales del decrecimiento parecen circular en paralelo. Su articulación, podríamos plantear como hipótesis futura – y línea de exploración –, pudiera dar lugar a formas de contracultura constituyente. La propuesta de futuro del decrecimiento parece enlazar con la de Debord, Maffesoli, Negri, Marcus o Kyrrou.

#### **4.7 ¿Qué queda de las culturas populares juveniles?**

Nos queda un proceso más o menos underground en el que cada explosión creativa genera nuevas líneas que se suman y mezclan con los restos de las existentes en un fantástico crisol de grupos de identidad: punks, heavys, rockers, mods, teddy boys, skinheads, rappers, hip-hoperos, dark, bakalas... En abismal ruptura con los mecanismos de reproducción de las instituciones establecidas, aunque en algunos casos modifican o incluso acaban, por otra vía, reproduciendo. El desarrollo de las tecnologías de la información y comunicación (TIC) y el intercambio de archivos por la red acrecientan aún más la proximidad intrageneracional entre los jóvenes de un mismo grupo identitario frente a un creciente abismo intergeneracional. El proceso se refuerza, además, al coincidir en el tiempo – y algunos de los movimientos como el *punk* incluso son explícitos en ello – con la crisis de la sociedad fordista y su consiguiente centralidad del trabajo en la configuración de las identidades.

Nos queda una potencia subterránea, de sociabilidad, emocional, lúdica, de construcción de comunidad y redes de comunicación, una interferencia, una lógica de actuación y una lógica vital contraria a la política convencional y al poder establecido. Un rastro de carmín que hemos visto aflorar, mediante la creación o la apropiación, de forma explosiva, en conflictiva relación con el mercado y la política. Desde el 68 lo vemos de forma más subterránea, cerrado sobre sí mismo, articulado como subcultura, pero como potencia que sirve a los grupos para desarrollar estrategias autovalorativas y praxis que escapan al poder hegemónico, del mercado o de la política convencional. Una disputa principal de capital simbólico, que tiene lugar en el campo

comunicativo, en el que los grupos que desarrollan o se apropian de esas subculturas las utilizarán en sus luchas simbólicas y también materiales. Nos queda, en suma y enriquecida, la definición de cultura que habíamos tomado.

La cristalización de esas subculturas en cada contexto toma una forma que se puede asimilar a la de movimiento social. Algunos de sus conceptos (estructuras de oportunidad, movilización de recursos...) parece que nos pudieran resultar útiles y adecuados para el estudio de su desarrollo. No obstante, en el caso de las subculturas la articulación organizativa o el mensaje resultan mucho más difusos, el peso bascula hacia lo comunicativo-simbólico y lo grupal-comunitario, con la música y el estilo como elementos destacados, comunicacionales y emocionales<sup>10</sup>. La construcción de una narrativa propia – su gran potencial político de transformación - es más difícil de leer, por ser más fragmentada e incorporar elementos emocionales y otros propios de la cultura dominante pero reapropiados, sacados fuera de contexto (como gustaban los situacionistas). El mercado y lo político operan como mediaciones dibujando una distinción - de fronteras borrosas, permeables y móviles - entre subcultura, contracultura o líneas de moda joven. Así, su característica como cultura popular subordinada, las va a hacer especialmente permeables a una interrelación e intercambio con otras culturas o movimientos sociales también contrahegemónicos, pudiendo llegar a constituirse en contracultura y contrapoder. Pero estudiar más en profundidad estas dinámicas requerirá, como ya advertimos, centrarse en los contextos concretos de producción cultural. Ha llegado el momento de aterrizar en nuestro destino, wellcome to Euskal Herria.

---

10 El papel destacado de la música también ha sido abordado al respecto de los movimientos sociales en trabajos como *'Music and Social Movements'* [Eyerman y Jamison, 2001]

## 5 EUSKAL HERRIA: culturas populares juveniles y creatividad política. ¿De la ‘excepción’ a la ‘normalización’?

Euskal Herria no es ajena a la dinámica social y cultural que hemos descrito para las sociedades industriales avanzadas. Pero, al tiempo, sosteníamos como hipótesis, adquiere características diferenciadas, al entremezclarse con la cuestión nacional. Las subculturas populares juveniles interaccionarán en un contexto social coincidiendo con el desarrollo de los movimientos sociales (los nuevos movimientos sociales y los históricos como el movimiento obrero) y con una cultura euskaldun que, por su carácter subordinado respecto a la dominante (española), se articula también como cultura popular (tesis de Josu Amezaga). Intentaremos ver cómo esta interacción entre grupos se articula, siguiendo un relato cronológico.

Las referencias fundamentales al respecto son básicamente tres. La tesis de Josu Amezaga que, como decíamos, sostendrá que la cultura euskaldun, por su carácter subordinado respecto a la dominante, se articula como cultura popular y eso facilita su interrelación con otras culturas populares, como las juveniles [Amezaga, 1995]. La tesis de Jakue Pascual, sobre la que ya hemos incorporado aportaciones, que realizará un exhaustivo – tanto como 3000 páginas - análisis documentado del “movimiento de resistencia juvenil” de los ochenta, en el que es partícipe directo [Pascual, 2010]. Y la de Juan Porras – o Huan Porrah -, una visión exterior, también en torno al movimiento punk de los ochenta en Euskal Herria, articulado en torno al concepto de “negación” [Porrah, 2006].

Pero antes de comenzar debemos hacer algunas precisiones, puesto que la cuestión nacional – y las estrategias mediante las que tal lucha se ha articulado en el periodo más reciente – complican los conceptos y despiertan una especial sensibilidad. Así, la primera de las precisiones es una reiteración de uno de nuestros anclajes: hablaremos de grupos y culturas juveniles en Euskal Herria, pero la caracterización que hagamos dista de ser global, de la juventud en su conjunto, cuyo pluralismo en ningún caso negamos ni negaremos. Reiteramos, con Martín Criado, el rechazo a la juventud como pretendido sujeto unificado y, con ello, circunscribir el análisis de la juventud – como hacen algunos estudios de la época – a los absurdos parámetros exclusivistas de integración social conformista o a su contrario, como potencial agente de transformación. Todos los polos están presentes en la ‘juventud’. Decíamos, cuando abordábamos la descripción de la dinámica de las culturas populares juveniles en la sociedad industrial de masas avanzada, que era necesario operar cuando menos una diferenciación básica, que tomábamos – modificada – de Jakue Pascual, distinguiendo tres tipos ideales:

1. La masa de jóvenes reproductores – con matices y reelaboraciones - de los valores característicos del proceso de modernización privatizante, individualizante y meritocrático; que se guían en conformidad con la inercia sistémica, aunque insertos en un espacio/tiempo determinado.

2. Los grupos e individuos jóvenes orientados hacia una ruptura con el orden establecido; entendida ésta como cambio profundo contravalorativo, afianzante de un sentido que se plasma en la búsqueda de alternativas globales, territoriales o de simple resistencia desde la negatividad frente a lo impuesto (discurso antisistema).
3. Las zonas desintegradas de la juventud por desarraigo y apatía no se sitúan ni como reformismo valorativo, ni como rupturismo, ni tan siquiera como involución (marginados, pasotas, yonquis...).

En el caso general, como en el vasco, decíamos que centraremos nuestra atención en el segundo de los tipos, aunque en el caso vasco se mezclará, veremos, con las derivaciones de la cuestión nacional. Se tratará de grupos más o menos cuantitativamente minoritarios, pero cuyo dinamismo los hace cualitativamente importantes, por su protagonismo social y su capacidad de anticipar o promover cambios socio-culturales; lo que venimos diciendo hasta aquí, y de nuevo reiteramos, esta vez en palabras de Habermas, que “las innovaciones sociales son impulsadas con frecuencia por minorías marginales, aunque más adelante se generalicen a toda la sociedad en un nivel institucional” [Habermas, 1991]. Además, dentro de esta primera distinción, ese propio sector de jóvenes tampoco resulta un polo uniforme, sino que dentro del mismo tienen lugar dinámicas de interrelación entre grupos con intereses distintos; dinámica que intentaremos desentrañar, que constituirá nuestro objetivo.

La segunda de las precisiones resulta una clarificación conceptual en torno a lo que podemos entender como ‘cultura vasca’. Cuando abordábamos la definición el concepto de *cultura nacional* ya advertíamos que, en caso de presencia de varias ideas de nación distintas, en la afirmación del carácter político de la comunidad – que al tiempo la crea – los elementos culturales preexistentes son utilizados estratégicamente por los actores – los defensores de las distintas concepciones nacionales-, de tal forma que el propio concepto de cultura nacional se transforma y se politiza, confundiéndose con la idea de nación política. Para clarificar en la medida de lo posible la cuestión, además de las culturas populares, distinguiremos dos conceptos, más claros en euskera:

- *Cultura euskaldun* (Euskal kultura). No deja de ser un término debatido, tanto desde distintas concepciones de cultura, como desde distintas perspectivas políticas. Lo vamos a tomar en sentido étnico, vertebrado en torno al idioma, el Euskara, si bien no exclusivamente. De hecho, en determinados casos, no deja de plantear problemas: por ejemplo, ¿las esculturas del castellano hablante Oteiza, que no hablan, pero indagan en los aspectos antropológicos de ‘lo vasco’ serían cultura euskaldun? El propio Jorge Oteiza, de forma inteligentemente hábil, planteaba la respuesta: vasco es aquel que sabe Euskara o, siente la angustia por no saberlo. El sentimiento de angustia, por la pérdida del idioma y de la identidad, ha estado precisamente presente como vector impulsor en la historia del nacionalismo político vasco y en los movimientos culturales euskaldunes, conformándose en las más de las ocasiones como separación, diferenciación, que asegurase su pervivencia. Tomaremos, pues, este término, cultura euskaldun, en su sentido étnico y estructurado en torno al Euskara, de forma literal y/o simbólica.

- *Cultura (nacional) vasca* (Herri kultura). Pero lo que en castellano entendemos como cultura vasca no es únicamente la producción cultural hecha en – o en torno al – Euskara. Así, el término cultura vasca abarcaría, en una definición de base geográfica, el conjunto de la producción cultural en Euskal Herria, independientemente del idioma o de consideraciones étnicas. Pero esa definición de base geográfica no deja de ser, ni mucho menos, polémica y está totalmente atravesada por las luchas políticas de definición de la idea de nación. En primer lugar, porque la propia definición territorial – y el mismo término Euskal Herria – es campo de lucha política: para los grupos nacionalistas vascos abarcaría claramente los siete territorios – seis para otros, que hasta esto es objeto de discusión – vascófonos; otros grupos nacionalistas españoles tratarán de restringir su extensión, pues tal reconocimiento podría ser utilizado estratégicamente en la lucha política por la unidad territorial. En segundo lugar, el contenido mismo es objeto de luchas políticas: algunos grupos primarán la producción cultural vinculada a la cultura euskaldun, mientras otros harán lo propio con las producciones más vinculadas a las redes y mercado estatales, entendiendo que así se refuerzan las concepciones nacionales respectivas. En tercer lugar, la cuestión de fondo: el paréntesis de la definición la sobrevuela, esto es, su carácter ‘nacional’. Conceptualmente, el término cultura vasca entronca con la definición de cultura nacional, pero es ese carácter de cultura nacional el que entra de lleno en las dinámicas de competencia por las distintas ideas de nación y de construcción de la nación política: los grupos nacionalistas españoles negarán su carácter nacional, basculando hacia una definición geográfica – lo cual reforzaría la concepción nacional española dominante –, al tiempo que los nacionalistas vascos resaltarían una concepción como cultura nacional, utilizándola estratégicamente en sus luchas por la nación política. Tomaremos la definición geográfica amplia, cultura vasca como producción cultural en Euskal Herria, aún siendo conscientes de todas las luchas político-simbólicas implicadas en la propia definición.

### 5.1 *Euskal Kantagintza Berria. En la estela de la canción protesta*

En Euskal Herria, en ese mismo periodo determinante en occidente de cierre de las subculturas, Jorge Oteiza ha regresado al país, convertido ya en un mito de la escultura moderna. Golpeando en la cabeza trae consigo un determinante proyecto de escultura político-cultural: asumir las vanguardias culturales y enraizarlas en la cultura e identidad vascas, todo un proyecto integral de renovación estética de la cultura vasca y, por extensión, del concepto de 'lo vasco' en general. Enfrascado en una búsqueda de esas señas de identidad vasca, ese ‘*alma vasca*’, que reflejará – escrito como si fuera esculpido, a pedradas – en el mítico “*Quosque tandem...! Ensayo de la interpretación estética del alma vasca*” [Oteiza, 1993], Oteiza pondrá en práctica su proyecto político-cultural, junto con otros artistas y músicos, con la conformación del no menos mítico grupo músico-cultural *Ez dok amairu*<sup>11</sup>. El grupo se convertirá en protagonista referencial de una resurrección cultural vasca – básicamente euskaldun –, con figuras determinantes como Mikel Laboa, Xabier Lete, Lourdes Iriondo o aquel con quien iniciábamos este trabajo, Benito Lertxundi.

---

11 El nombre del movimiento lo propuso Jorge Oteiza en 1965, basándose en un cuento popular vasco *San Martinen estutasuna* (el apuro de San Martín), recogido por Resurrección M<sup>a</sup> de Azkue, que concluía con la frase “Ez dok amairu” (traducción literaria no hay trece) que significa que no hay maleficio, que se había roto el maleficio del



Con todo, y con toda su importancia y referencialidad, *Ez dok amairu* no es sino parte de todo un amplio movimiento musical que vendrá a denominarse Nueva Canción Vasca (etiqueta recogida por la revista JAKIN en su número 4 de 1977 – “*Euskal Kanta Berria*” - y en el posterior libro de Pako Aristi “*Euskal Kantagintza Berria*”) y que integrará a otras figuras como Michel Labeguerie, Imanol... Movimiento que en gran medida integra las influencias de las corrientes musicales internacionales representadas por figuras como George Brassens en Francia, Bob Dylan y Joan Baez en norteamérica o Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui o Víctor Jara en América Latina [Amezaga, 1995]. Pero a su vez, la Nueva Canción Vasca no sería sino expresión de un movimiento más de fondo presente en la sociedad vasca del momento, un movimiento de recuperación y afirmación cultural de lo euskaldun. Josu Amezaga distingue al menos tres expresiones en este movimiento de fondo, en este frente cultural tal como lo denominara Xabier Lete: por un lado, el de quienes lo entendían como un movimiento de recuperación cultural euskaldun, hasta entonces muy pegado a la tradición y el folclore y en situación de retroceso; por otro, aquellos para quienes era ante todo una recuperación nacional en sentido político; y finalmente el de quienes situaban la música – y lo propiamente euskaldun - como un componente importante de todo un proyecto de renovación estética vasca, donde cabe situar a Oteiza. Todos ellos aparecerán al tiempo y mezclados en torno a la Nueva Canción Vasca, desde el proyecto de renovación estética liderado por Oteiza hasta los planteamientos de Frente Cultural de ETA.

En cualquier caso, en el mismo periodo en el que se materializa la desconexión generacional en occidente, las vanguardias musicales y artísticas, enraizadas con el ‘*alma vasca*’, se convierten en Euskal Herria en un instrumento fundamental de reconstrucción y reproducción de identidad cultural y política. Favorecido por estructuras de oportunidad política (la efervescencia política y cultural que acompañan e impulsan la descomposición del Régimen) el proyecto se revela exitoso y constituye una cierta ‘excepcionalidad vasca’ en el contexto occidental. Una excepcionalidad relativa, bien es cierto, porque puede vincularse con movimientos similares en el resto del Estado, especialmente con la *Nova Cançó* en Catalunya, lo que nos lleva a resaltar la importancia del contexto y conflicto político y estructural en esta cuestión.

La canción se constituye en un medio para lanzar mensajes nuevos de esperanza, justicia, paz y libertad, de reconstrucción y difusión de una renovada cultura euskaldun y - por extensión - vasca, una nueva identidad, denunciar las injusticias, expresar la necesidad de crear una conciencia (nacional) de pueblo, transmitir esperanza y acercar la literatura al público. La propia canción construye el relato, y los festivales alcanzan una importancia esencial, donde se estrecha la vinculación con los movimientos sociales – muchos de estos festivales eran reivindicativos y organizados por diferentes movimientos sociales – constituyendo un pretexto para que la gente se reuniera – la comunidad y las redes de comunicación de Maffesoli.

La vinculación e inspiración política son evidentes en las letras, en la propia participación en los festivales reivindicativos o en el hecho de que todos ellos cantan en euskera. Podríamos llegar a hablar de contracultura, pero con importantes matices, porque se trata de un movimiento cuya fuente y motor fundamental es la cultura euskaldun. De tal forma que, como ya hemos dicho, algunos grupos la utilizarán estratégicamente en luchas cultural-simbólicas, al tiempo que otros en estrategias más políticas, de construcción y difusión de la idea de nación política. Parece confirmar, por otro lado, la tesis de Josu Amezaga, pues la cultura vasca se articula claramente en este caso

como cultura popular y como tal es utilizada estratégicamente. Y confirma también que tal articulación como cultura popular facilita su interrelación – mediada por los festivales – con los movimientos sociales de perfil más definido, lo que, a su vez, amplía la visión y repertorio temático de la Nueva Canción Vasca desde la reivindicación cultural o nacional hacia una orientación más política (libertades) o un progresismo e internacionalismo genérico [Amezaga, 1995]. Más allá del 68, en Euskal Herria política y cultura continúan de la mano, unidas en la lucha contra el Régimen y la reivindicación nacional.

## **5.2 El Rock Radikal Vasco. Nuestra pequeña revolución**

La explosión punk que surge desde las producciones culturales en los márgenes hacia el mercado juvenil se expande también de forma espectacular entre algunos grupos jóvenes de Euskal Herria finalizando la década de los 70, en un contexto de fuerte crisis económica, social y política. La ruptura con el mundo cultural de sus mayores, de *Ez dok amairu*, parece irreconciliable y abismal entre unos jóvenes que miran a Londres y se apartan del mundo, las instituciones y las referencias culturales de sus mayores, que sienten que les excluyen.

Una sensación de exclusión y marginación, en primer lugar, respecto a los resultados y acuerdos de la reforma del Régimen. Josu Amezaga señala este factor, pero el mismo no es exclusivo del peculiar caso vasco. Fernán del Val, en su trabajo *“El rock como forma de expresión política (1975 – 1985): el caso español”* [Del Val, 2010b], recoge también esa tan sorprendente como contundente exclusión de la juventud de los acuerdos de reforma del Régimen como uno de los factores que estimularía algunas respuestas juveniles, desde la evasión hedonista de la ‘movida’, hasta formas de expresión más políticas articuladas en torno al *rock urbano* y el *heavy* en los barrios periféricos de Madrid. Un segundo factor que alimentaría esa sensación de exclusión es de tipo socio-económico: el proceso de crisis y restructuración capitalista, que se traduce en unas tasas de desempleo juvenil que alcanzaban hasta el 40 y 50 %, y unas resistencias obreras que en algunos casos se convierten en auténticas guerrillas urbanas como en el caso de los Astilleros Euskalduna. Jakue Pascual habla de una situación anómica, pero de una anomia productiva, en la que se produce ese giro desde lo político a lo social comunicativo; uno de esos períodos, que señalase Maffesoli, en los que al no entrar ya la masa en interacción con los gobernantes, o también al disociarse la potencia por completo del poder, asistimos a la muerte del universo político y a la entrada en el orden de la socialidad. Desde ese rastro subterráneo, emerge la potencia constituyente.

En este contexto, pues, la heroína encontraría, sí, un terreno abonado. Pero también el ‘*No future*’ del *punk*<sup>12</sup>. Poco o nada tenían que ofrecer a los grupos de jóvenes excluidos las instituciones nacientes de las que se pavoneaban orgullosos sus mayores. Poco o nada el panorama musical de la Nueva Canción Vasca, que había ido de la mano de la política para acabar ofreciendo esto. Paro, miseria, exclusión y humillación era lo que muchos jóvenes encontraban. La ‘excepcionalidad vasca’ parece diluirse en un instante. Y cuando no hay futuro, todo es posible. La negación de lo instituido cristaliza – especialmente en las zonas económicamente más degradadas – en una magnífica y súbita explosión de grupos *punk* que surgen como champiñones, junto a una redefinición espacial o de utilización diferenciada del espacio físico concreto por y para los jóvenes (‘la calle’, determinadas tabernas, una oleada de okupaciones de Gaztetxes), y toda una pléyade de pequeñas discográficas y canales expresivos de comunicación (fanzines, revistas, radios libres, la propia música, los conciertos y el estilo...). El arte de la existencia en la calle, la potencia constituyente, desde la subcultura a la contracultura.

Pero en Euskal Herria – y aquí la ‘excepcionalidad vasca’ se separa totalmente de paralelismos estatales – esos grupos de jóvenes no eran los únicos que se sentían excluidos de los acuerdos de reforma del Régimen: también será el caso de los sectores políticos del nacionalismo de izquierdas que se agrupaban en torno a una naciente izquierda abertzale, que adopta la desmodernización como tendencia de freno al expolio continuado del modelo catastrofista y que, en su evolución, se decantará en los ochenta por la potenciación de formas alternativas a las implantadas desde las variadas esferas de poder. Así, tras una virulenta reacción inicial, casi propia de amando de Miguel, la izquierda abertzale reacciona poniendo en marcha en 1985 la campaña ‘*Martxa eta borroka*’, una serie de conciertos con los principales grupos punk del momento, recuperando así el proyecto político-cultural de un Jorge Oteiza al que admiraba y veneraba desde la distancia, y que también inspiraría su estrategia de creación de movimientos sociales.

Encontramos de nuevo factores estructurales de oportunidad en esa rápida y fuerte nueva conexión entre movimientos juveniles y política: la explosión subcultural *punk* viene a coincidir de nuevo con una efervescencia política y una restructuración del espacio político, con una divisoria fundamental entre quienes aceptan los acuerdos de reforma del Régimen, y quienes se mantienen en la estrategia de ruptura, que se reagrupan en torno a la izquierda abertzale. El rechazo a la institucionalización naciente de la reforma del Régimen, sitúa a este espacio en posiciones de resistencia, antisistema, de contrapoder y de rechazo a las instituciones establecidas, estatales pero también autonómicas. Esta posición política, de rechazo a una institucionalización concreta, encaja de forma casi natural con la

12 Hemos reflexionado con Fernán del Val acerca de las variables que explican que en Euskal Herria arraigue fuertemente el *punk*, al tiempo que en los cinturones obreros de Madrid, en situaciones estructurales similares, sea el heavy – aquí denostado casi como reaccionario – el que vertebral una expresión política e identitaria. En espera de un proyectado artículo conjunto que ahonde en los frutos de esta reflexión sólo podemos adelantar una recurrente hipótesis, la que vertebral la diferencia entre ambos contextos: por un lado, la persistencia en Euskal Herria de un importante sector político, agrupado en torno a ETA, que no acepta los acuerdos de reforma del Régimen – y sus consiguientes procesos de desmovilización social – y se mantiene fuertemente combativo, incluso mediante la lucha armada; de otro, y relacionado, una fuerte represión sobre cualquier forma de disidencia juvenil, elemento señalado por todos los autores al respecto. Frente a una exclusión y desilusión que se refugia, a través del heavy y rock urbano, en la identidad de barrio y la memoria de la lucha obrera, toda la rabia y violencia de la reacción punk en un contexto atravesado, precisamente, por la violencia de la lucha armada y la represión en la Euskal Herria de los ochenta.

actitud *punk* de rechazo a toda Institución, con el sentimiento de sectores de la juventud vasca de exclusión de ‘esta’ institucionalidad concreta, y coincide además con el periodo de desmoronamiento generalizado de las instituciones fordistas en el mundo del trabajo, del que también se encuentran excluidos. Además, la violencia intrínseca al *punk* encaja también con la pervivencia de formas de lucha político-militares. En la Euskal Herria del momento se da, por tanto, un doble filtro – por la variable de la cuestión nacional - de rechazo a la política convencional: por un lado, el rechazo de los grupos nacionalistas radicales a las instituciones emanadas de la reforma del Régimen, de componente antiestatal español; de otro, la posición antisistema político de los grupos juveniles del movimiento vertebrado en torno al *punk*. Ambas posiciones coinciden y se solapan en gran medida, pero conviene distinguirlas porque parten de presupuestos distintos y, de hecho, no han estado exentas de problemas y tensiones. Tensiones que aparecerán especialmente en torno a la cuestión antimilitarista: mientras los grupos juveniles defenderán posiciones antimilitaristas totales, los vinculados a la izquierda abertzale rechazan el servicio militar español pero no así un hipotético ejército vasco, para ellos representado por ETA, posición que sintetizan en el eslogan “La mili con los milis”.

Pero muy especialmente, sus protagonistas o los estudios más destacados del fenómeno como los de Jakue Pascual, Josu Amezaga o Huan Porrah señalan la importancia del factor antirrepresivo como aglutinante de ambas posiciones. La represión, factor señalado por autores como Benjamín Tejerina como desencadenante de muchos movimientos sociales [Tejerina, 2010], actuará en este caso como catalizador, al dirigirse también especialmente sobre los sectores juveniles, hacia los que el plan Z.E.N. recomendaba *“desconfíe especialmente de las personas jóvenes, sobre todo si visten anorak oscuro, pantalón vaquero, zapatillas deportivas y bolsa de deportes”*<sup>13</sup>. Podemos añadir otro factor: ese rechazo contundente a las instituciones autonómicas por parte de la izquierda abertzale, que al tiempo bebe de una concepción nacional oprimida y del marxismo clásico, hará que este espectro político se articule, a su vez, más como movimiento político de masas y como estructura de contrapoder que como partido político institucional, y eso facilitará su relación con las subculturas populares juveniles: todos están fuera de la esfera política institucional y todos están reprimidos.

En suma, política y movimientos populares juveniles en ebullición parecen encontrarse de forma natural, en palabras de Jakue Pascual, enraizándose como última extensión simbólica y territorial del proletariado social vasco, así como con la cuestión nacional:

*La solución que adoptan un gran número de jóvenes vascos en este contexto, pasa por la elaboración de una identidad propia como colectivo que funda un ser aparte. El “nosotros oficial” es negado y cuestionado por un “nosotros particular”. El nosotros de la “baska” o la “peña” se opone al “otros” adulto institucionalizado e institucionalizante, pero no sólo existen dos niveles de identificación (por parte y desde los sectores radicales juveniles): también se constata la presencia de un nivel intermedio, que se adjudica a la izquierda abertzale como fuerza rupturista, en parte cuestionadora del sistema vigente, y que en determinados momentos llega a ejercer mediaciones entre las anteriores identidades citadas.*

---

13 Citado en Amezaga, 1995

El magma de la explosión juvenil vino a etiquetarse – no sin polémica - como ‘Rock Radical Vasco’, etiqueta de la que todos los grupos subsumidos renegaron, pero que sin duda reflejaba ciertas características comunes. No ahondaremos en esa polémica superada y tomaremos, pues además resulta más global y abarcadora, la concepción de Jakue de ‘Movimiento de resistencia juvenil (MRJ)’,

“caracterizado por el punk, el asamblearismo y la propia lectura antirrepresiva efectuada desde un estatus juvenil policialmente controlado y que se percibe a sí mismo en clave de pertenencia a un espacio territorial, cultural y simbólico diferenciado. Un movimiento que se conecta con toda una explosión estética y con la redefinición expresiva y espacial que los movimientos sociales desarrollan en Occidente, pero que a su vez tiene su propia especificidad como caso vasco, entremezclándose ambos prismas de manera variable”.

### 5.2.1 Y la nación política

Las vanguardias musicales juveniles vuelven a mostrarse excepcionalmente como un potente mecanismo que algunos grupos utilizarán en sus estrategias de producción y reproducción de identidad cultural y política, de construcción de relatos. En primer lugar, en el campo de disputa político-social de ideas de nación, que enfrenta una concepción nacional vasca con una española. Así, este mecanismo compensará una débil política cultural nacional desde el ámbito institucional vascongado, que combina el folklorismo más rancio con los productos de la gran industria cultural global, y que mantendrá en cólera a Oteiza; aún más en el caso navarro, frente a una idea hegemónica de especificidad navarra sobre la idea nacional española que tratará de eliminar cualquier referencialidad a la ‘vasquidad’ de Nafarroa. La difusión de la concepción nacional vasca se articulará en gran medida, por parte de la izquierda abertzale, a través de mecanismos contraculturales y de contrapoder, con las subculturas juveniles como elemento de comunicación excepcional. No deja de resultar paradójico que el mensaje antisistema de los grupos del MRJ sea utilizado estratégicamente para la difusión de la idea de nación política vasca. Pero así ocurrirá, y con notable éxito además: el grito punk de ‘odio a mi patria’, en su mediación por la izquierda abertzale, apuntará a la patria entendida, casi exclusivamente, como ‘España’. Incluso los propios grupos del MRJ, aún con tiranteces, en esa proximidad señalada con la izquierda abertzale acabarán aceptando en cierta medida tal resignificación, materializada en *Martxa eta Borroka*.

### 5.2.2 Y la cultura vasca

Al tiempo, esta utilización estratégica en el campo político, mediará irremediabilmente sobre la propia concepción de cultura vasca y su relación con la cultura euskaldun. Recordamos que Josu Amezaga defendía la tesis de que el hecho de que la cultura euskaldun se encuentre históricamente minorizada derivará en su configuración como cultura popular – desde la tradición oral de los bertsolaris hasta la organización comunitaria de las *ikastolas* - y este hecho facilitará su conexión e integración de otras culturas populares como las juveniles. Esta conexión e interrelación se verá,

además, facilitada e intensificada por la mediación efectuada por la izquierda abertzale en su utilización estratégica de ambas en sus luchas en el campo más estrictamente político. Tal relación, modificará y renovará a ambas, la cultura euskaldun y a las propias culturas populares juveniles, pero también la concepción de cultura vasca y el propio concepto de identidad vasca, que hasta entonces – y más aún después de la Nueva Canción Vasca – aparecía para los grupos nacionalistas vascos muy solapada con la cultura euskaldun.

Este proceso va a resultar especialmente significativo en el caso del MRJ, debido a dos condiciones originales de partida. En primer lugar, el mismo surge – por las especiales condiciones económicas estructurales de exclusión – en especial relación con las segundas generaciones obreras de los inmigrantes españoles de los 60, bien porque son éstos quienes directamente integran muchos de los grupos de la explosión *punk* – especialmente los más emblemáticos – o bien porque otros se mueven en tales entornos, como relata Josu Zabala de Hertzainak<sup>14</sup>. Aún más, en segundo lugar, la relación con la concepción imperante de cultura euskaldun, muy ligada a la Nueva Canción Vasca en euskera, se constituye problemática desde el instante en el que la mayoría de los grupos del MRJ cantan en castellano; pero incluso también en el caso de algunos de los que lo hacen en euskera, cuya crítica a las concepciones vigentes de ‘*lo basco*’ es muchas veces explícita como en el caso emblemático de la canción ‘*Drogak AEk-an*’ de Hertzainak, que critica tanto las concepciones tradicionales como las de la izquierda abertzale, reivindicando la cultura de la vida en la calle. La interrelación entre lo que tradicionalmente se había entendido como cultura euskaldun y las culturas populares juveniles del RRV, mediada por la izquierda abertzale, propiciará en gran medida la integración de esas segundas generaciones de inmigrantes en un marco común de referencia, la reconstrucción del concepto amplio de cultura vasca por parte de los grupos nacionalistas.

La relación entre la cultura euskaldun y el MRJ como cultura popular juvenil se estrechará modificando a ambas en el proceso, como sostiene Josu Amezaga: la cultura euskaldun modificará ciertas concepciones sobre lo vasco, todavía orientadas hacia lo tradicional y entre los grupos del MRJ, además de participar en múltiples festivales vinculados a reivindicaciones culturales (el periódico en euskera *Egunkaria*, actos de las ikastolas...) la presencia del euskera será cada vez mayor. El cambio de Kortatu del castellano al euskera aparece como punto emblemático; Jacqueline Urla, en un interesante trabajo titulado “El nuevo ‘ritmo’ del euskera: identidad y mestizaje en la obra de Negu Gorriak [Urla, 2001], da cuenta de este paso de Kortatu a Negu Gorriak como compromiso político euskaltzale, así como la vinculación simbólica del nuevo grupo con el movimiento negro estadounidense. De igual modo puede señalarse la inclusión por parte de muchos de los grupos de elementos e instrumentos tradicionales (triki, alboka...) o incluso su participación en homenajes a algunos de los protagonistas referenciales de la Nueva Canción Vasca como Mikel Laboa.

Ambos parecen salir reforzados y enriquecidos. La cultura euskaldun se abre dese una visión más cerrada sobre lo tradicional hacia una conexión simbólica con culturas populares también oprimidas. Las culturas populares juveniles del MRJ se aproximan al imaginario euskaldun y, si no a la práctica, al menos a la reivindicación político-cultural del Euskara. Y en esta interrelación, se modifica también la concepción más amplia de cultura vasca, que en su concepción como cultura

14 En el curso de verano de la Udako Euskal Unibertsitatea: “Punk eta (des)eraikuntza nazionala”

nacional por parte de los movimientos nacionalistas se había identificado casi exclusivamente con la cultura euskaldun: se admiten que otras producciones culturales son también parte de la cultura nacional vasca, aún con la primacía vertebradora de lo euskaldun, literal o simbólico como expresara Oteiza.

### 5.2.3 Y la izquierda abertzale: la simbiosis de la mediación

La relación entre la cultura vasca, la cultura euskaldun y las culturas populares juveniles de los 80 está, como hemos insistido, mediada por la izquierda abertzale y la vinculación que ésta establece con el MRJ desde '*Martxa eta Borroka*' y la utilización estratégica que realiza de ellas en sus luchas políticas y simbólicas. La relación entre las culturas populares juveniles y la creatividad política resultará especialmente intensa, por tanto, para la izquierda abertzale. Una relación no exenta de tensiones y críticas – en las que se le acusa de 'aprovecharse' del movimiento juvenil, simbolizadas por Eskorbuto que incluso le dedicará algún tema – pero que sus protagonistas coinciden en señalar como beneficiosa para ambos<sup>15</sup>.

Por un lado, para el movimiento juvenil, porque se ponen a su disposición toda una serie de infraestructuras vinculadas a la izquierda abertzale:

- Una red de comunicación, especialmente mediante el periódico Egin, que jugará un papel destacado en la promoción del MRJ, casi desde sus inicios (incluso antes que la izquierda abertzale misma) frente a la inicial marginación por parte de los medios de comunicación dominantes.
- Las tabernas vinculadas a la izquierda abertzale, cuyo importante papel como espacios de reproducción política, señalado por Pérez Agote [Pérez-Agote, 2008], será también ahora de reproducción cultural, haciendo de los grupos del MRJ su banda sonora.
- Un apoyo político, especialmente a festivales y a Gaztetxes, txoznas radios libres y demás infraestructuras del movimiento juvenil, no exento de algunas tensiones iniciales a nivel local que se irán progresivamente reconduciendo, en muchos de los casos a través de la mediación de la organización juvenil abertzale Jarrai, cuyos miembros participan en muchas de tales infraestructuras.

El MRJ no hubiera sido lo mismo, ni en importancia ni especialmente en duración, sin tal interrelación. Pero tampoco lo hubiera sido una izquierda abertzale que, más allá de la utilización estratégica en sus luchas políticas y simbólicas, al tiempo construye su propia identidad colectiva en gran parte ligada, no ya al proyecto político-cultural de base, sino a la realización concreta vinculada al MRJ. El MRJ le proporcionará una estética que acabará hibridándose con la 'borroka' - haciendo del cuerpo, al modo de las subculturas y contraculturas, una encarnación de identificación

15 Curso de verano de la Udako Euskal Unibertsitatea: "Punk eta (des)eraikuntza nazionala"

cultural y política, al tiempo que un agente de resistencia, contestación y cambio -, le proporcionará una banda sonora - que llenará sus tabernas de jóvenes - y una dimensión cultural nueva en conexión directa con las generaciones más jóvenes. Completará una caracterización de la izquierda abertzale como movimiento político contracultural y de contrapoder, dotándole de una cosmovisión y una notable capacidad de influencia socio-política, incluso hallándose parcialmente fuera de las instituciones, por voluntad propia o no. Juntos, aún no siempre bien avenidos, construyen un espacio simbólico ('la calle'), de reconocimiento mutuo ('la baska', lo 'rojo' y lo 'basko' como sujetos sometidos a la misma represión y opresión), comunicativo (de interrelaciones, de la conflictividad a la fluidez, entre el MRJ, los movimientos sociales y lo político) y material (infraestructuras: gaztetxes, tabernas, txoznak, fanzines, medios de comunicación alternativos...). Y un importante polo simbólico de atracción para la identificación de los jóvenes, sobre el ideal romántico de rebeldía y lo alternativo. El movimiento abertzale parecía haber comprendido que la batalla principal estaba en el campo de la comunicación, y el giro hacia un nacionalismo comunicativo se materializa en forma de contracultura y contrapoder extraordinariamente potentes.

Esta dimensión de construcción de identidad política colectiva, junto al excepcional éxito como mecanismo de comunicación y reproducción política – compensando con creces una debilidad estructural del soberanismo en los medios establecidos de producción cultural y de comunicación – bloquearán en gran medida la penetración de las sucesivas oleadas de producción juvenil: en Euskal Herria los años 80 durarán al menos 25 años.

### **5.3 De la transformación al agotamiento**

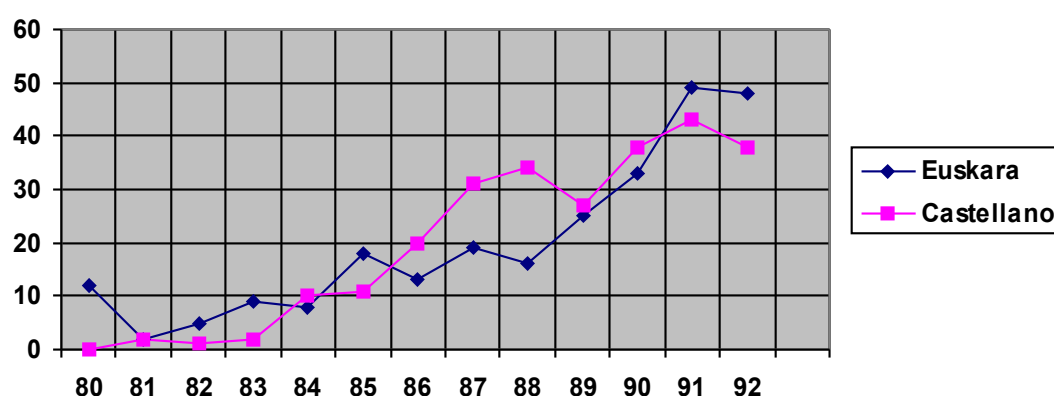
Los protagonistas del Movimiento de Resistencia Juvenil (MRJ) entrevistados por Jakue Pascual coinciden en dar por agotado el movimiento en torno a 1989. Hablan fin de ciclo, hastío, de falta de relevo generacional, de una consolidación de las instituciones y un consiguiente estrechamiento de los márgenes de actuación, del avance en los procesos de privatización de los comportamientos sociales y la exposición a los media, una pérdida de 'la calle' y de la inmediatez en las actuaciones, así como de problemas organizativos de coordinación entre grupos y problemas de inoperancia de las asambleas como mecanismo de toma de decisiones. Aunque Jakue publica la tesis en 2010, las entrevistas datan de 1991-92. A tal periodo corresponden también los últimos discos de bandas emblemáticas del RRV como [Cicatriz](#) o [Eskorbuto](#), cuyos miembros irán cayendo víctimas de la droga o el SIDA.

Pero mientras los entrevistados hablan de agotamiento, están naciendo algunas de las bandas que tendrán aún un muy destacado protagonismo en los noventa. Continuando la tradición punk de Ezkerraldea, [Parabellum](#) ya lo había hecho en el 87 y Piperrak lo hará en el 90 desde la Ribera navarra. [Negu Gorriak](#), probablemente la más potente y emblemática, surge en 1990, trayendo la música rap desde los guetos del Bronx o el extrarradio de París a Euskal Herria: la música de la autoafirmación de los oprimidos. En Eibar, entre el periodo 1989- 1992, se forman dos bandas 'hermanas', [EH Sukarra](#) y la que será toda una referencia en los 90, [Su Ta Gar](#) (¡una banda *heavy* y en euskara!). La recién creada emisora musical pública vasca, *Euskadi Gaztea*, otorgará además espacio a todas ellas. Aún más, algunas de las bandas emblemáticas de los ochenta, como [RIP](#) o [Tijuana in Blue](#), reaparecerán en torno al ¡2002-2003!



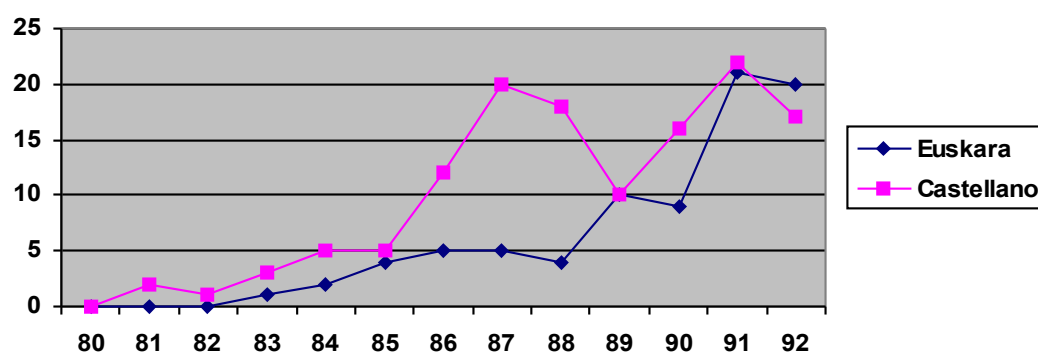
### 5.3.1 La mutación

¿Qué ocurre, por tanto, en torno a 1989 para que algunos de los protagonistas del MRJ hablen de agotamiento? Vemos, sin duda, una apertura estilística, que incorpora el rap o el otrora denostado *heavy*. Josu Amezaga, que concluye su tesis en 1995 y el análisis de datos también en 1992, apunta otra pista en virtud de su hipótesis: en torno a esas fechas las culturas populares juveniles del MRJ y la cultura euskaldun parecen fructificar su interrelación, de tal forma que, tras el paso al euskara de Kortatu en 1988, a partir de 1991 la producción discográfica vinculada al MRJ invierte su caracterización lingüística anterior, superando los discos en euskara a los producidos en castellano.



*Producción discográfica de grupos y cantantes de Euskal Herria*

*Fuente: Josu Amezaga*



*Producción discográfica punk de Euskal Herria*

*Fuente: Josu Amezaga*

Josu Zabala, del emblemático grupo Hertzainak<sup>16</sup>, nos da otra pista más, en torno a quien considerábamos la mediación en esta interrelación de culturas populares y cultura euskaldun: a diferencia de la primera generación de grupos del RRV, cuya relación con la izquierda abertzale siempre resultó conflictiva, en esta segunda generación se produce una alineación – ideológica -mucho mayor con el MLNV. Los mismos entrevistados de Jakue Pascual incluso abundan en las pistas. Por un lado, apuntan al gaztetxe de Bilbo (poco después desalojado en mitad de una bochornosa campaña de criminalización) como referencia pujante, pero constatando un cambio, pues el mismo parece funcionar más como lugar de consumo juvenil alternativo, al modo de los clubs okupas de Berlín. Por otro, señalan al “sentimiento nacional” como fuerza de activación comunitaria que parece mantenerse al alza.

No cabe hablar por tanto, en sentido estricto, de agotamiento del MRJ; lo que parece tener lugar en torno al cambio de década es una mutación, un cambio en la caracterización del mismo. La explosión inicial de los ochenta se caracteriza por la auto-organización y la negación, estaríamos ante lo que hemos caracterizado como *potencia subcultural*. Pero, por sus propias características, aparece muy ligado a las condiciones estructurales y a apariciones explosivas, que vuelven a lo subterráneo o son integradas mercantil o ideológicamente. La explosión del MRJ en los ochenta en Euskal Herria, en tal sentido, no dista mucho de las explosiones subculturales que habíamos recorrido en ese viaje siguiendo el rastro de carmín en las sociedades industriales avanzadas, si bien su potencia lo sitúa en primera línea, al nivel de Londres o Berlín. Lo específico es esa mutación que parece suceder en torno al cambio de década, cuando esa explosión subcultural juvenil se hibrida progresivamente con una cultura euskaldun subordinada que se articula como cultura popular, mediada por un movimiento político con vocación de contrapoder. Maduran los frutos de '*Martxa eta borroka*'. Este cambio, antes que agotamiento, va a permitir y explicar que el fenómeno – aún mutado – se prolongue extraordinariamente en el tiempo, por dos motivos principales. Por un lado, facilita su organización y estructuración, en una conjunción entre las infraestructuras propias del MRJ y las de la izquierda abertzale, cada vez en mayor y mejor interrelación; en suma, un proceso de institucionalización, aún como contrapoder. De otro, la vinculación, cada vez más acentuada, con la izquierda abertzale dificultará su integración mercantil o ideológica. Con el cambio de década, el MRJ gira de forma más acentuada de subcultura a *contracultura de contrapoder*.

### 5.3.2 El agotamiento

Mediada la primera década del siglo XXI, sin embargo, el mecanismo parece dar signos definitivos de comenzar a morir de éxito, de agotamiento. Varios son los factores que confluyen con el cambio de siglo. Un primero más general de todo proceso de innovación, en los cuales, una vez que se llega a la fase de consolidación, suele aparecer cierta *fatiga* que afecta al proceso de reproducción y provoca *cuernos de botella* que abocan a estas dinámicas al estancamiento. Posteriores cambios pueden refrescarla, incorporando nuevas prácticas, dinámicas novedosas y estructuras adecuadas [Gurrutxaga, 2009]. La mutación de finales de los ochenta podría considerarse en tal sentido, pero

16 Curso de verano de la Udako Euskal Unibertsitatea: “Punk eta (des)eraikuntza nazionala”

no parece refrescarse con el cambio de siglo. Así, a diferencia de Berlín, Amsterdam o Barcelona, donde en la red de locales *okupas* o alternativos podemos encontrar festivales rock, punk, hip-hop o *partys* electrónicas, en la casi totalidad de los *Gaztetxes*, locales o *txoznas* que supusieron la infraestructura de la exitosa oleada anterior perdura la misma banda sonora. Ese cambio hacia formas de consumo juvenil alternativo, que los entrevistados de Jakue veían – no sin preocupación – aparecer en torno al *gaztetxe* de Bilbo no parece consolidarse, como sí ocurre en las ciudades europeas; los circuitos contraculturales vascos comienzan a aparecer, para los más jóvenes, con una imagen *demodé*, estancados, ritualizados, perdiendo esa capacidad como polo simbólico de atracción para la identificación.

Además, la vinculación con la izquierda abertzale comienza a tornarse problemática: el Movimiento de Liberación Nacional Vasco (MLNV), que en “*Martxa eta Borroka*”, había sabido combinar de forma ejemplar los elementos más fiesteros de las subculturas populares juveniles con dimensiones de lucha política, parece bascular desde los noventa, y especialmente con el comienzo de siglo, más hacia el segundo término del binomio, hacia la lucha (*Borroka*). Pero además no una lucha política cualquiera, sino un movimiento de cierre y resistencia. El desgaste político y social de esta estrategia arrastrará a la propia izquierda abertzale, pero también a las expresiones culturales que aparecen vinculadas. Si con la segunda generación de grupos se había producido un alineamiento en torno a la izquierda abertzale, las siguientes generaciones marcarán distancias, visualizando una separación más clara entre cultura y política, que en todo caso se expresará en términos más generales, de compromiso soberanista o nacionalista. No cabe tampoco desdeñar lo ya señalado por los interlocutores de Jakue: el avance en los procesos de privatización de los comportamientos sociales y la exposición a los media, y el estrechamiento de los márgenes de actuación, así como la consolidación del entramado institucional autonómico. De una caracterización como *contracultura de contrapoder*, estos elementos habrían llevado a una imagen *instrumental* de la cultura, que habría desgastado su potencial ante algunos nuevos grupos de edad. En suma, parecía olvidarse el proyecto político-cultural de fondo que le dio forma, utilizando de forma instrumental la ‘administración’ de los movimientos anteriores y bloqueando la incorporación de las nuevas oleadas musicales y culturales.

La reaparición de las bandas emblemáticas de los ochenta como RIP o Tijuana in Blue, en torno al 2002-2003, se salda con la muerte de los cantantes de ambas, en lo que parece una cruel metáfora. Los 9 diputados obtenidos por el Partido Comunista de las Tierras Vascas (PCTV-EHAK) en las elecciones al parlamento de Gasteiz de 2004, en una coyuntura que anunciaba un periodo de distensión y negociación, y con una campaña electoral basada en la banda sonora del RRV, pueden considerarse el último fruto – probablemente póstumo – de esa fructífera confluencia entre el movimiento juvenil y la izquierda abertzale iniciada en 1985 con “*Martxa eta Borroka*”. La ‘excepción vasca’ se colapsa.

De tal forma que, cuando las nuevas generaciones más bailongas busquen *martxa*, habrán de buscarla en otros sitios. Cuando las nuevas oleadas de las subculturas juveniles penetran, lo harán ya, y especialmente en las grandes ciudades, desde los circuitos de mercado juvenil, fuera y en aislamiento con los mecanismos y circuitos de reproducción política y contraculturales. El caso de la música electrónica, por su excepcional fuerza, será el más evidente, desarrollándose inicialmente a través de los circuitos gays y una serie de discotecas. Si la reacción virulenta de la policía de

Thatcher y las instituciones burguesas en Inglaterra había arrojado a los impenitentes fiesteros *ravers* desde un movimiento básicamente lúdico hacia una embrionaria contracultura y la reivindicación política del derecho a la fiesta y el *Reclaim the streets*, en Euskal Herria el bloqueo de los circuitos contraculturales actuará en sentido contrario, empujando a los jóvenes más bailongos hacia los circuitos más comerciales.

La sensación de rechazo ante unos jóvenes que se escapan, se expresará de forma brutal cuando en el cambio de siglo ETA lanza una campaña contra esas discotecas, al modo de las policías de narcóticos en el Londres de finales de los 80. El grupo *punk* Lehendakaris Muertos (¡un nuevo grupo punk en el 2004!), con la agudeza y sorna que caracterizara a este movimiento, da cuenta en una de sus [canciones](#):

*Al bakala se la suda la independencia,  
al bakala se la suda el estado opresor.  
El pueblo quiere drogas,  
el pueblo quiere alcohol,  
el pueblo quiere sexo,  
sin pagar mucho mejor.  
Por eso, ETA  
deja alguna discoteca.*

La máxima, tan repetida en el omnipresente discurso de la innovación, de estar atento a los cambios y la necesidad de moverse en función de ellos para no quedarse atrás había sido asumida de forma magistral por el movimiento soberanista, que desplegó sobresalientes mecanismos de innovación político-cultural. Pero se enfrenta a un problema muy habitual en estos casos: la gestión del éxito. Si desde el MRJ, veíamos, se venía entonando ya desde finales de los 80 el lamento del agotamiento, en la actualidad el malestar se sitúa especialmente en el campo soberanista y euskaltzale, que había vertebrado el movimiento desde los 90. Del grito expansivo y militante, emulando al movimiento negro, de “*Euskalduna naiz eta harro nago*” lanzado por Negu Gorriak en los 90, retorna un eco de preocupación. Más allá del propio Benito, encontramos la queja amarga de [Pako Aristi](#) sobre la falta de ‘coherencia’ entre el compromiso político nacionalista y los consumos culturales espectaculares [Aristi, 2011], la advertencia de Antton Luku desde el mundo del teatro en torno a que la propia transmisión de la cultura euskaldun pelagra [Luku, 2009], pero al tiempo puede rastrearse también en la literatura y en trabajos de autores de generaciones bastante posteriores, situados en la treintena [Azkarraga, 2009]. Casi todos – desde posiciones abertzales, euskaltzales y de izquierda – coinciden en el agotamiento de los grandes mecanismos de reproducción cultural y política contraculturales, y en la preocupación por la penetración de los productos culturales de la gran industria cultural de masas, desde Shakira a Gran Hermano. En algunos casos la preocupación se torna apelación a la coherencia militante, o incluso llega a recordar a Adorno.

La publicación *Gureandoinu*, editada conjuntamente por la iniciativa *Harrobia Lantzen* para la promoción de la escena musical de Euskal Herria y la revista musical *Entzun*, acaba de publicar una recopilación de los trabajos musicales producidos en Euskal Herria durante 2010 (incluidos aquellos que lo hacen con discográficas de fuera de Euskal Herria). Más de 300 trabajos, una prolífica producción que dificulta hablar de crisis: las cifras recopiladas por Josu Amezaga nos dejaban, en el

momento cumbre de 1991-92, en el entorno de la centena para el conjunto de producciones. Parecen recogerse los frutos del MRJ. La mayoría, además, han sido producidas por las 16 discográficas vascas y con un importante protagonismo de la auto-producción (aunque también de las ayudas económicas). En lo que al estilo respecta, y en contraste con la etapa anterior, encontramos un pluralismo actual: nuevas tendencias que se suman a las escenas rock, punk y pop. Pero además de lo prolífico de la producción total y de la pluralidad estilística, hay otro dato que contrasta con el final de la serie que nos dejaba Josu Amezaga en los 90: las ediciones en castellano superan a las producciones en Euskara, registrándose también unas pujantes cifras de trabajos en inglés, con Delorean con referencia emblemática, encaramado en la lista de *Pitchfork* de los mejores discos del año.

Bien es cierto que cualitativamente, estimada su repercusión, probablemente la relación lingüística se decante a favor de una mayor incidencia de los trabajos en Euskara. Pero la inversión de la tendencia que Josu Amezaga dibujaba en los 90 parece confirmar la preocupación que reflejábamos en los sectores euskaltzales y nacionalistas. Una preocupación que se acentúa si, producción aparte, evaluamos la incidencia social, en la que la fuerza de penetración de la industrial cultural de masas, de las Shakiras o Lady Gagas de turno, parece notable. Inaxio Esnaola, en la propia editorial de *Gureandoinu*, apela al esfuerzo por promover una cultura que reconoce en decadencia. Gorka Bereziartua, en un post en la revista *Argia* en torno a los datos publicados por *Gureandoinu*, incide con preocupación en la idea de agotamiento [[Bereziartua, 2011](#)]. A las dicotomías “punk vs. sociedad” y “Euskal herritar vs. español”, que convergen en los 80, se sumaría en los 90, como hemos señalado con [Jacqueline Urla](#) o Josu Amezaga, una tercera: “euskara vs. Idiomas estatales”. Pero Bereziartua señala también que la contracultura musical vertebrada en los 90 en torno a la izquierda abertzale está en franca decadencia: porque ya no está tan “de moda” – pérdida de fuerza simbólica – y porque la reivindicación política del Euskara no aparece ya tan necesaria, reflejada en su propio uso creciente durante los años anteriores. Pero esto, especialmente por el uso creciente del inglés, constata un desplazamiento de la referencialidad hacia afuera de Euskal Herria, justo el camino contrario al proyecto político-cultural anterior de enraizar las vanguardias en el ‘alma vasca’.

La izquierda abertzale, principal aunque no único protagonista y beneficiario de los exitosos mecanismos de reproducción político-identitarios de la última etapa, parece percatarse también de ello. En su autocrítico documento de debate señalaba:

*Hay otros factores que también afectan a la estructuración de la sociedad, como por ejemplo la clase de sociedad y el cambio de valores (fortalecimiento de valores como el consumismo y el individualismo en detrimento de valores como la solidaridad y la colectividad) que se está dando debido a la concentración de las grandes ciudades... Todo ello hace cambiar el comportamiento de la sociedad. Estos cambios se están dando a una mayor velocidad que el proceso de liberación, creando condiciones negativas tanto para llevar a cabo dicho proceso como para el desarrollo de nuestro proyecto político. De esta manera, tenemos que llevar a cabo el cambio de ciclo lo antes posible, de manera que la Izquierda Abertzale pueda hacer frente a todas estas tendencias mediante un trabajo de comunicación social, y pueda así hacerse con las necesarias herramientas de poder. [Batasuna, 2009]*

La izquierda abertzale, ante el avance de los cambios sociales, especialmente en los entornos urbanos, parece dar en gran medida por amortizada ya la posibilidad de reconstrucción de mecanismos comunicativos y de reproducción político-identitarios fuertes desde estructuras exclusivamente contraculturales y apela también a cambios de estrategia que permitan alcanzar los mecanismos de poder institucional. En todo caso, sin abandonar esos mecanismos contraculturales, que se mantienen e incluso afrontan procesos de renovación y ampliación de pluralidad, como acaba de poner de manifiesto la convocatoria de GaztEHerria, o el festival Euskal Herria Zuzenean (EHZ).

## 6 ***Hipótesis provisionales y pistas abiertas e inconclusas para continuar la discusión***

La reflexión de fondo en Euskal Herria nos sitúa de nuevo en un escenario determinante de reconfiguración política y cultural. Especialmente porque aparecen agotadas las dos columnas simbólicas sobre las que la izquierda independentista ha construido y reproducido su identidad política, a saber, la presencia de la lucha armada y los mecanismos comunicativos y de reproducción política derivados del RRV. En un momento en el que el primer elemento se encamina hacia un cambio de ciclo, queda por ver cómo se reconfiguran los mecanismos de reproducción política y los de construcción de identidad y cultura juvenil en su conjunto, así como en qué medida esto pueda afectar al propio concepto de cultura vasca.

### 6.1 ***Euskal Herria: ¿la hipótesis de la 'normalización'?***

¿Asistimos a un momento de 'normalización' de la juventud vasca de acuerdo a las transformaciones acaecidas en las sociedades occidentales? ¿Un momento de separación entre cultura y política? ¿Es posible reconstruir mecanismos fuertes de reproducción política desde estructuras contraculturales? ¿O es quizás que esa alma vasca que encontró Oteiza todo lo convierte en política, como bien parodiara *Vaya Semanita*?

Ordenemos las pistas. En primer lugar, del recorrido cronológico que hemos realizado hemos distinguido tres etapas, que podemos caracterizar de acuerdo a las reflexiones generales que habíamos realizado al hilo de la discusión sobre las subculturas, especialmente en lo relativo a su dimensión política, atravesada en el caso vasco por la cuestión nacional:

1. La Nueva Canción Vasca sería ante todo un fruto cultural euskaldun, articulado en forma de cultura popular. Hemos visto que en su seno cabe distinguir al menos tres grupos de intereses diferenciados, y que los perfiles más políticos son de reivindicación nacional, si bien su carácter de cultura popular facilita su interrelación con los movimientos sociales y la incorporación de otras reivindicaciones políticas y sociales. En ese proceso adquiere una forma similar a contracultura, por oposición a la cultura (nacional y lingüística) hegemónica.
2. En los 80 se dan los dos fenómenos, inicialmente en paralelo: el subcultural juvenil, la explosión de la potencia maffesoliana, en la línea y dimensión de Londres o Berlín, y uno específicamente de contrapoder, la articulación que adquiere la izquierda abertzale en su rechazo a la institucionalización estatal y autonómica. Ambos se interrelacionarán, no sin tensiones, a partir de *Martxa eta Borroka* (1985), actuando al tiempo la izquierda abertzale como mediación con la cultura euskaldun.

3. En los 90, con la segunda generación de bandas, se consolida la convergencia entre el MRJ, la cultura euskaldun y la izquierda abertzale, incluso geográficamente, articulándose ya más nítidamente como contracultura de contrapoder, con una sobresaliente capacidad comunicativa y simbólica. La vinculación con lo político, aún como contrapoder, resultará ambivalente, porque explica al tiempo la perduración del fenómeno (estructuración, dificultades de asimilación...) y su bloqueo (por su identificación política pero, sobre todo, porque lo político se orienta en una estrategia de cierre y resistencia).

De todo lo anterior, podemos plantear al menos tres hipótesis de trabajo:

- *El agotamiento.* Ya era hora, dirán algunos, txoznas, gaztetxes y tabernas abertzales parecen salir de los 80; el RRV ha perdido, 25 años después, presencia. Estos circuitos se adaptan, siquiera por supervivencia, y lo hacen en algunos casos, decíamos, en favor de una mezcla musical extraña y desconcertante que incorpora elementos pop, incluso de la misma época, lo que parece indicar también un momento de búsqueda de identidad cultural, agotada la identidad fuerte proporcionada por el RRV. Puede plantearse incluso la hipótesis de una pérdida general de peso de estos circuitos más políticos y contraculturales. Un debilitamiento que en todo caso sería relativo, como han puesto de manifiesto la sobresaliente capacidad de autoproducción (con la iniciativa [Musikherria](#) como gran referencia, que aglutina desde 2005 a grupos musicales con una filosofía basada en la autogestión y el libre intercambio, al modo del sello Warp de Sheffield que citaba Kyrou), o renovados movimientos como [GazteHerria](#), que con una apertura en pluralidad (agrupa jóvenes de la izquierda abertzale, de EA o de Alternatiba) y estilística (hacia ese virus de larga duración que es el *dub* y algunas incursiones electrónicas de la mano de Gose) es capaz de congregarse en Durango en su puesta de largo a un@s 10.000 jóvenes en un evento que aúna música y política, algo inédito en Europa.
- *El mercado.* El agotamiento del mecanismo contracultural anterior, aun relativo pero perceptible especialmente en los núcleos urbanos, ha debilitado el contrapeso a una imperante y casi omnipotente industria cultural de masas, fundamentalmente pop, que aumenta sobremanera su presencia y penetra en emisoras musicales (el caso de Euskadi Gaztea resulta significativo: aunque en estos casos las razones políticas han de ser tenidas también en cuenta, lo cierto es que en estos momentos resulta casi indistinguible de cualquier radiofórmula comercial de Soria o Madrid) o incluso en algunos locales del circuito anterior. Hecho que, dada su debilidad como cultura subordinada, puede tener también influencia negativa sobre la propia cultura euskaldun. Los procesos de privatización de los comportamientos sociales y la exposición a los media continúan en aumento.
- *¿La tercera pista?* La aparición de un tercer espacio cultural por el que han penetrado esas otras producciones culturales de los márgenes, especialmente la música electrónica. Lo hace principalmente a través de industrias culturales juveniles – con la *Fever* como local referencial – con algún matiz *underground* en algunos casos. Pero la propia lógica interna de la misma, con grandes dosis de apropiación y autoproducción y pivotando en torno a la figura del DJ, la diferencia notablemente de los productos de consumo prefabricados de la gran industria cultural. Incluso aparecen algunas iniciativas que se reivindican en el espíritu de las fiestas pirata *rave* ([Morejaia](#)). En su última edición, *Euskal Herria Zuzenean* (EHZ), referencia cultural



de los últimos años, programa una sesión de música electrónica con el objetivo declarado, bajo el lema de *kultura denontzat*, de aproximarse al público joven más urbano y posibilitar un espacio libre de publicidad de bebidas alcohólicas o grandes marcas de ropa que habitualmente presiden estos eventos. No hay una orientación política explícita, como en el RRV, pero no se puede afirmar que algunas de estas iniciativas carezcan de contenido político.

El cuadro general dibuja la hipótesis de un proceso de 'normalización' de Euskal Herria respecto a las dinámicas culturales generales de las sociedades occidentales. Tras la explosión del MRJ en los ochenta, estructurada posteriormente como contracultura tras '*Martxa eta Borroka*', las dinámicas en auge son las paralelas al marco general occidental, en su doble vertiente: una creciente privatización de los comportamientos sociales y peso de los media y la industria cultural, y complementariamente, ciertos procesos incipientes al margen, estructurados como subculturas. Ambos constatan la separación entre política y producción cultural, aún siendo realmente políticos: uno vinculado al sistema político institucional, como instrumento de difusión de relatos hegemónicos, y el otro como desconexión con el mismo, al margen, en un espacio entre la subcultura y el mercado juvenil. Pero no lo serán en la forma explícita – y de potencia de transformación política - de la contracultura de contrapoder.

La propia tesis de Josu Amezaga, al respecto de la articulación de la cultura euskaldun como cultura popular, difícilmente se sostiene aplicada al contexto actual. Los 30 años de gestión autonómica no han transcurrido en vano, y la cultura euskaldun, además de modificarse en el camino, ha experimentado un importante proceso de institucionalización. A día de hoy, la cultura euskaldun se articula tanto como cultura popular (especialmente en aquellos ámbitos en los que su institucionalización es más precaria, como Ipar Euskal Herria o Nafarroa) como a través de mecanismos de poder institucional, aun en disputa. Afrontaría también, un proceso de 'normalización', con el conflictivo proceso de integración de las ikastolas en la red pública de enseñanza como hito. La cultura (nacional) vasca, por su parte, continúa resultando un concepto en conflicto, atravesado por la construcción de la nación política, y objeto de luchas en el campo institucional y comunicativo-simbólico.

Comenzábamos con la reflexión de Benito Lertxundi sugiriendo que estaríamos en un momento un tanto adormecido. Es cierto, se trata de una afirmación hecha por un miembro destacado de la cultura vasca y euskaldun, pero muy vinculado a un movimiento, el de *Ez Dok Amairu*, tan determinante como lejano ya en el tiempo; una generación bastante vieja, con sus neuras particulares, agotada. Podría pensarse que puede incidir en aquello que se reprochaba al Amando de Miguel de *Los narcisos*: una visión hecha desde la egocéntrica distorsión del mundo generacional de quien la realiza, que proyecta sus propias circunstancias como si fuera una afirmación neutra, como si el agotamiento fuera de todas las generaciones y de todos los grupos sociales. Quien haya escuchado recientemente a Benito, precisamente, puede inclinarse razonadamente en tal sentido (sic). Con todo, la hipótesis de la 'normalización' para los no simpatizantes del término, puede traducirse en los términos de Benito, como adormecimiento, siguiendo a los autores que han configurado nuestro marco teórico. Desde la perspectiva de interpretación global de la sociedad que configuran Debord, Negri, Greil Marcus o Christian Salmon, normalización implica integración en el esquema ideológico capitalista dominante, en la sociedad del espectáculo, como consumidor-espectador, aunque siempre quede, subterráneo, ese malestar, esa potencia de Maffesoli. Y en el

caso vasco implica al tiempo, por su hegemonía en el campo comunicacional espectacular, la integración en el marco referencial español, en el mercado y referencias simbólicas estatales, la disolución de la ‘especificidad’ vasca, añadirán retomando la angustia algunos. Pero ‘normalización’ también puede significar más cosas. Puede referir también a un proceso de institucionalización – como en el caso de la cultura euskaldun – que suele ser señal – ambivalente a veces – de éxito de todo movimiento social. Y puede ser indicador también de una mutación en ciernes de la potencia subcultural – como a finales de la década de los 80 – naciendo con una expresión distinta, que no seremos capaces de ver si mantenemos la mirada exclusivamente hacia las expresiones anteriores: no reconoceremos a nuestros hijos. En cualquier caso, y más allá de cuestiones valorativas, la ‘normalización’ pudiera bien caracterizarse como ‘impasse’ cultural, en el que se han agotado las grandes referencias de las últimas décadas y no acaba de perfilarse un movimiento de renovación. El sentido – o sentidos – por los que se decanta será la pista a rastrear.

Quedan, no obstante y en esa línea, cuestiones por resolver. La primera es cómo evolucionará lo que queda de las estructuras de esos circuitos y culturas alternativas y políticas, lo que queda de esa tambaleante contracultura, que apuntamos, aún sigue manteniendo potencia y registra algunos incipientes procesos de renovación, con la entrada del fenómeno del Dj en algunos gaztetxes. La segunda, y directamente en relación, es como se reconfigurará el campo explícitamente político, también en pleno proceso de cambio de ciclo. Nos decía también Benito que la política nos atrapa de un modo u otro, que eso que denominamos acción cultural, si no se rodea de una acción política adecuada y coherente, se debilita, como si perdiera color. La política estaba presente en la Nueva Canción Vasca: en sus inicios, como contexto y como orientación explícita en los planteamientos de algunos grupos como los del Frente Cultural; en su agotamiento, con la variable de la integración en el sistema institucional resultante de la reforma del Régimen. La política estaba presente en el contexto anómico en el que surge el MRJ, en sus transformaciones y en su agotamiento. Parece que, en efecto, nos atrapa de un modo u otro y que, inmersas en las luchas por las distintas concepciones nacionales, las grandes expresiones culturales de este país han estado, de una u otra manera, en relación estrecha con lo político reivindicativo. Las reivindicaciones políticas, sociales y nacionales se han articulado en forma de movimientos político-culturales contrahegemónicos. La evolución del cambio de ciclo político, bien hacia una orientación institucional o hacia mecanismos populares y de ruptura, parece condicionará en buena medida el campo cultural. Y con un reto difícil aún pendiente: la vertebración de una cultura vasca integradora, hasta ahora concepto convertido también en campo de batalla político.

## **6.2 Escupiendo un poco más allá...**

Más allá de Euskal Herria, o mejor, desde Euskal Herria, la experiencia del caso vasco permite aventurar también alguna hipótesis sobre esta cuestión más general que ha ocupado, la relación, muchas veces esquiva y tormentosa, entre las subculturas juveniles y una orientación política más explícita. Dicho de otra forma, cuándo y en qué circunstancias esa crítica cultural subterránea, que siguiendo a Greil Marcus nos lleva hasta las subculturas populares juveniles, aflora en conexión, aun tormentosa, con una crítica más explícitamente política. El caso vasco nos da pie a aventurar dos variables:

- *El conflicto*. Está en el origen mismo de casi todas las subculturas populares juveniles, en forma de conflicto estructural de exclusión, de anomia productiva, señalando la relación entre conflicto e innovación social y cultural. Pero también como variable que opera en ese desplazamiento desde subculturas más caracterizadas como *artes de la existencia* hacia formas más colectivas y de resistencia como el *punk* o incluso con una conexión política clara, como el MRJ. Desde el conflicto con las autoridades como los *ravers* y el derecho a la fiesta, o el conflicto estructural de exclusión muchas veces presente en la apropiación del hip-hop - como el caso relatado por Eburne de Juan - en el que se produce una identidad colectiva de exclusión y una construcción de un sujeto político, hasta el conflicto nacional y antirrepresivo, factor decisivo en la configuración de la 'excepción' vasca. Un conflicto que tendrá lugar en el campo comunicativo y en la disputa de capital simbólico, en el que las subculturas serán empleadas estratégicamente por los grupos en sus luchas simbólicas y materiales, generando procesos de autovalorización y praxis organizativa y comunicativa.
- *La institucionalización*. La fuerza y perduración del MRJ, como reconocen sus protagonistas, no puede explicarse sin esa relación simbiótica con la izquierda abertzale. Y esto no deja de ser un fenómeno de institucionalización, aún en base a estructuras de contrapoder. Hecho que aumenta su capacidad de influencia y sus posibilidades de reproducción. Cuando fruto de un conflicto que perdura, ese malestar cultural en forma de subcultura popular juvenil pasa a interrelacionarse, mediado por su utilización estratégica por algunos grupos, con otras críticas más políticas, la institucionalización de esa confluencia produce una fascinante capacidad como agente transformador, como contracultura y contrapoder. Lo hace, si no está atenta, a un precio habitual en toda institucionalización: la pérdida de creatividad y (re)innovación.

La potencia constituyente, comunitaria, emocional y comunicativa de Maffesoli, de Negri, ese rastro de carmín del malestar cultural de Greil Marcus que estira Kyrrou. Potencia frente a poder, frente a mercado y consumo, frente a la comunicación espectacular unidireccional, frente al espectador pasivo, frente a la cultura espectacular hegemónica. Expresión subterránea de conflicto y campo de luchas estratégicas simbólicas y materiales. Decíamos también, que quizás estos autores eran excesivamente optimistas, y releíamos a Debord, Hebdige o a Christian Salmon. Señalábamos, con Zubero al principio, que esa potencia se hace transformación cuando confluye con otras. Mayo del 68. Una visión global, una cosmovisión. Reiteramos, al hilo del caso vaso, algo parecido: que la institucionalización como contrapoder, pero sin reproducir sus características, tejiendo redes e interrelaciones con otros grupos y luchas, saca a la superficie esa potencia. Y sus peligros: la asfixia, dejar de oír y de hacer oír sus ruidos.

### 6.3 Azken guda dantza (a modo de exoducción)

*Hay que escuchar el estruendo de la batalla...*  
(Michel Foucault)

“Agian une ona litzateke beste Ez Dok Amairu bat ateratzeko -ez garai hartan eman zena- baina bere filosofia edo esanahia berreditatuko lukeen beste astindu bat. Nik uste dut beste astindu bat behar duela gure herriak”. Benito. Nos restaba por comentar esta última parte de la reflexión con la que iniciábamos este trabajo. La necesidad de una nueva sacudida cultural, un nuevo Ez Dok Amairu, no como se dio en aquel tiempo, pero sí reeditando su filosofía y su espíritu. ¿Es posible un nuevo movimiento o frente cultural? ¿En qué términos? ¿Seríamos capaces de reconocerlo?

El hecho de que la cultura euskaldun se encuentre subordinada y con una institucionalización precaria la ha articulado históricamente como cultura popular, frente a la cultura hegemónica, del mercado y de lo político-institucional. Y la atraviesa por la política, puesto que las luchas por la nación política, de difusión de una idea nacional vasca, utilizan estratégicamente, al tiempo que modifican, la propia concepción de cultura euskaldun y de cultura vasca. Esa articulación como cultura popular, atravesada por lo político, facilita su interrelación con otras culturas o subculturas populares, así como con diversos movimientos sociales (obrero, ecologista, feminista, decrecentista...). Facilita la activación comunitaria, la potencia constituyente. La creación y la transformación cultural y política, crear y transformar la cultura euskaldun, la cultura vasca, la cultura juvenil, el ocio, la comunidad, el universo simbólico, el país. Desde una cosmovisión y de forma autocentrada y activa, al margen o en disputa con las instituciones o el mercado, como actores culturales y políticos. Una potencia constituyente, en lo social, lo cultural y lo político. Por ahí han transcurrido las sacudidas culturales y políticas en nuestra historia reciente y, a pesar de cambios importantes como una progresiva institucionalización de la cultura euskaldun, por ahí parece quedar aún espacio que transitar.

Comentábamos más arriba que, en efecto, hay signos fuertes que avalarían la hipótesis de la 'normalización', que algunos grupos interpretan angustiosamente como adormecimiento, porque esa normalización se produce en detrimento de expresiones de cultura popular fuerte, contraculturales, y también de la propia cultura euskaldun, hasta ahora también estructurada en base a esos mecanismos. Pero también, decíamos, pudiera señalar simplemente un proceso de institucionalización, como es claro en el caso de la cultura euskaldun, en el que lo político y lo cultural se separan de su conexión más estrecha, sin que eso suponga necesariamente adormecimiento. Aún más, hay algunos otros signos que apuntan en sentido contrario, hacia una nueva metamorfosis que, de momento, no podemos afirmar si será o no un despertar, suave o explosivo, o simplemente no será, no irá más allá de una pequeña corriente subcultural. Señalábamos algunas incorporaciones, de la electrónica – con la mezcla de la tradicional triki y sonidos electrónico realizada por los pujantes [Gose](#) como quizás la más significativa – o del formato Sound System ([Bad Sound System](#), colectivo de DJ's y MC's de Irún, apadrinados por toda una referencia como Fermin Muguruza: Hip hop, rap, dance hall, ragga, free style...), así como una incorporación del fenómeno Dj en algunos gaztetxes (Kukutza, Gernika...). Y un segundo factor, la inevitable política, en todo un proceso de cambio de ciclo y reconfiguración que, decíamos, en

función de cómo y en qué dirección se resuelva (orientada hacia mecanismos político-institucionales convencionales o combinados con otros populares y de masas) condicionará, sin duda, la vinculación entre cultura y política (el grupo *Gose*, por ejemplo, se ha significado en su apoyo al renovado movimiento juvenil organizado en torno a *GaztEHerria*, o al movimiento socio-político *Independentistak*). Incluso, si atendiéramos a los planteamientos de Gil Calvo, estaríamos ante un momento propicio: por colas de paro va a ser...

Es claro que estamos en un momento de cambio, político y cultural, y que el escenario está abierto en varias direcciones e interpretaciones posibles. Y ello lo hace propicio para la investigación social – y para el activismo cultural, social y político. Pero captar esos cambios requiere un prerequisite: si nos instalamos en el lamento agónico por las glorias pasadas, no seremos capaces de reconocer los nuevos movimientos, las nuevas potencialidades, que probablemente no reconoceremos en la cara de sus padres, como el MRJ no lo hizo, al principio, en la ya vieja Nueva Canción Vasca. Los autores que nos han acompañado en este viaje nos han sugerido que debemos ver y escuchar los ruidos. Nos lo recuerdan, citando a otros, dos de ellos.

Christian Salmon cita el manifiesto de 2000 de Lars von Trier:

*El desafío último es ver sin mirar: ¡desenfocar! En un mundo en que los medios de comunicación se prosternan ante el altar de la nitidez, y al hacerlo vacían la vida de toda vida, el desenfocador será el comunicador de nuestra época - ¡ni más ni menos!*

Y Kyouro recoge las palabras de Mad Mike, leyenda viva del *techno* desde el sello “Underground Resistance”:

*A través del sonido y de las imágenes es como, los que yo llamo programadores, controlan a las masas. Interpretan el tipo de música que ellos quieren que escuchéis y os muestran las películas que ellos quieren que veáis; por lo tanto, os manipulan. Nuestra motivación reside en desprogramar a los espíritus programados.*

Hacia ahí puede dirigirse la observación – y la transformación - social. Hacia el proyecto político-cultural que dibujara Oteiza: apropiarnos de las vanguardias artísticas para enraizarlas en la cultura vasca y renovarla. La intersección de la política, las culturas populares, la cultura euskaldun, la cultura vasca, los movimientos sociales. De las subculturas, del poder constituyente que se convierte en contracultura y contrapoder, sin reproducir estructuras de poder. Una contracultura constituyente, al margen del mercado y de la esfera política meramente partidista. Con planteamientos político-sociales e ideológicos, que no partidistas. Sin hacer cultura panfletaria, ni aferrarse a un estilo cerrado. La música electrónica y el desafío *rave*<sup>17</sup>, o el Sound System siguen apareciendo como dinámicas potentes. Pero la clave no es esa. La clave es romper la dinámica del actor pasivo, construir grupos, tribus, comunidad, interrelación. Romper los procesos de

---

17 El Catalunya se acaba de convocar la '[primera festa Techno per la independència](#)'

privatización de los comportamientos sociales. Re-apropiarse de los objetos de la sociedad de consumo, de las idioteces de los media, para triturarlos o para transmutar su significado, para darle el nuestro. Crear nuestra cultura, un ocio creativo. Re-construir un espacio simbólico, comunicativo y material compartido. Reapropiativo y autovalorizante. Construir una narración propia, hilos estructurales y redes significativos, que produzcan un sujeto. De la herencia de las vanguardias a Hebdige, Marcus, Kyrrou, Maffesoli, Negri o el Javier Noya que relee a Marx: creatividad emancipadora. De *Ez dok amairu* al RRV: *Do it yourself*. Contaminar para limpiar. Contaminar los relatos lanzados por las instancias de poder, desincronizándolos; construir una contranarración, y cantarla, bailarla. Ruido. Desenfocar. Generar interferencias. Hay que escuchar el estruendo de la batalla. Y, a veces, hacer ruido.

## Referencias

- Aglietta, Michel, (1979), *Regulación y crisis del capitalismo: la experiencia de los Estados Unidos*. Editorial Siglo XXI, Madrid. 1ª edición en francés: 1976.
- Alonso, L. E. y Conde, F., (1994), *La Historia del consumo en España. Una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo*. Debate, Madrid.
- Alonso, Luis Enrique, (2007), *La crisis de la ciudadanía laboral*. Anthropos, Barcelona.
- Amezaga, Josu, (1995), *Herri kultura: Euskal Kultura eta Kultura popularrak*. Servicio editorial UPV-EHU, Leioa.
- Anderson, Benedict, (1983), *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Verso, Londres.
- Aristi, Pako, (2011), [\*Proklamak, soflamak eta pijamak\*](#). Diario Berria, 6 de febrero, Euskal Herria
- Azkarraga Etxagibel, Joseba, (2009), *Berandu baino lehen. Erretratuak XXI. Mendeari*. Alberdania, Irun.
- Barthes, Roland, (2000), *Mitologías*. Siglo XXI, Madrid. 1ª edición en francés: 1972.
- Batasuna, (2009), *Fase politikoaren eta estrategiaren argipena – Clarificando la fase política y la estrategia*, Documento de debate interno.
- Bauman, Zygmunt, (1999), *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Bauman, Zygmunt, (2000), *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Gedisa, Barcelona.
- Bauman, Zygmunt, (2009), *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Paidós, Barcelona.
- Bell, Daniel, (1977), *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza, Madrid.
- Bereziartua, Gorka (2011), [\*Iaz disko asko... eta erdaraz \(zenbait burutazio ingelesez kantatzeko hautuaz\)\*](#), Revista Argia, Boligrafo Gorria (sección cultural).
- Cádiz, (2004), *Música y drogas*. Suplemento especial de la revista Cádiz, Barcelona.
- Castells, Manuel, (1997), *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Taurus, Madrid.
- Catton, W. R. y Dunlap, R. E., (1978), *Paradigms, Theories and the Primacy of the HEP-NEP Distinction*. The American Sociologist, 13, West Virginia.
- Cobb, C. y Cobb, J. (eds.), (1994), *The Green National Product: A Proposed Index of sustainable Economic Welfare*. University Press of America, Nueva York.
- Cook, N, (2001), *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza Música, Madrid.

- De Juan, Edurne, (2010), *Dinámicas de resistencia política*. Comunicación al [Congreso Internacional Jóvenes Construyendo Mundos](#), Madrid.
- De Miguel, Amando, (1979), *Los narcisos. El radicalismo cultural de los jóvenes*. Kairós, Barcelona.
- Debord, Guy, (1976), *La sociedad del espectáculo*. Castellote editor, Madrid.
- Debord, Guy, (1990), *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama, Barcelona. 1ª edición en francés: 1988
- Del Amo, Ion Andoni, (2006a), *Ralentizar la economía*. Diario El País, 25 de agosto, País Vasco.
- Del Amo, Ion Andoni, (2006b), *Alcohol, prohibicionismo y sociedad de consumo*. Diario El País, 15 de octubre, País Vasco.
- Del Amo, Ion Andoni, (2010), *¿Desarrollo sostenible?*. Diario El País, 11 de enero, País Vasco.
- Del Val, Fernán (2010a), *El Canto del Loco: El debate sobre la autenticidad del rock en Musyca. Música, sociedad y creatividad artística* de Javier Noya, Fernán del Val y C. Martín Pérez Colman, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Del Val, Fernan, (2010b), *El rock como forma de expresión política (1975 – 1985): el caso español*. Comunicación al [Congreso Internacional Jóvenes Construyendo Mundos](#), Madrid.
- Deleuze, G. y Guattari, F., (1988), *Mil mesetas*. Pre-Textos, Valencia.
- Echeverría, Javier, (2003), *La revolución tecnocientífica*. Fondo de cultura económica, España.
- Echeverría, Javier, (2007), *Arte, ciudad y sociedad del conocimiento en Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura* de Jesús Arpal e Ignacio Mendiola (ed.), Servicio editorial de la UPV - EHU, Zarautz.
- Echeverría, Javier, (2010), *Innovación sin ciencia*. Revista iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad, abril, Edición digital.
- Elias, Norbert, (1988), *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. FCE, Mexico.
- Eyerman, R y A. Jamison, (2001), *Music and Social Movements*. Cambridge UP, Cambridge.
- Ferreira, Vitor, (2010), *Youth Scenes and Citizenship: Politics of Resistance or Arts of Existence*. Ponencia en el Congreso Internacional Jóvenes Construyendo Mundos, Madrid.
- Florida, Richard, (2009), *Las ciudades creativas. Por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. Paidós, Barcelona. 1ª edición en inglés: 2008.
- Florida, Richard, (2010), *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Paidós, Barcelona. 1ª edición en inglés: 2002
- García Canclini, Néstor, (1988), *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen, México.



- Gil Calvo, Enrique, (1985), *Los depredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*. Tecnos, Madrid.
- Gramsci, Antonio, (1973), *Cultura y literatura*. Península, Barcelona.
- Grossberg, Lawrence, (1993), *The media economy of rock culture: cinema, post-modernity and authenticity* en *Sound and vision. The music video reader* de Goodwin Frith y Grossberg (eds.). Routledge, Londres.
- Gureandoinu (2011), *2010ean argitaratutako euskal herriko musika*. Gureandoinu – euskal herriko musika argitalpenak, publicación conjunta de la iniciativa Harrobia Lantzen y la revista Entzun, Iruñea.
- Gurrutxaga, Ander, (2009), *Recorridos por la innovación en ¿Cómo es una sociedad innovadora?* de Daniel Innerarity y Ander Gurrutxaga, Innobasque, Zamudio.
- Habermas, Jurgen, (1991), *La necesidad de renovación de la izquierda*. Tecnos, Madrid.
- Hall, S., (1980), *Cultural Studies: two paradigms*. Media, Culture & Society, 2, London.
- Hall, S., Clarke, T. Jefferson y B. Roberts (comps), (1976), *Resistance Through Rituals*. Hutchinson.
- Hall, Stuart, (1977), *Culture, the Media and the 'Ideological Effect'* en *Mass Communication and Society* de J. Curran y otros (comps.), Sage, Beverly Hills.
- Haraway, Donna, (1995), *Manifiesto para cyborgs*. Eutopias, vol. 86 (pp. 1-48).
- Heath, Joseph y Potter, Andrew, (2005), *Rebelarse vende*. Taurus, Madrid.
- Hebdige, Dick, (2004), *Subcultura. El significado del estilo*. Paidós, Barcelona.
- Husson, Michel, (2010), [\*Crisis y reparto de las riquezas\*](#). Viento Sur, Abril.
- Ibarra, Andoni, (2009), *Redes epistémicas. Nuevos sujetos de la ciencia en nuevos modos de acción cognitiva* en *La ciencia y sus sujetos ¿Quiénes hacen la ciencia en el siglo XXI?* de Fernando Broncano y Ana Rosa Pérez Ransanz (coordinadores).
- Innerarity, Daniel, (2009), *La sociedad de la innovación en ¿Cómo es una sociedad innovadora?* de Daniel Innerarity y Ander Gurrutxaga, Innobasque, Zamudio.
- Keightley, K., (2006), *Reconsiderar el rock* en *La otra historia del rock* de Frith, Straw y Street (comps.). Ediciones Robinbook, Barcelona.
- Kerbo, Harold R., (2004), *Estratificación Social y Desigualdad. El conflicto de clase en perspectiva histórica, comparada y global*. McGraw-Hill, Madrid.
- Klein, Naomi, (2007), *La Doctrina del Shock: el auge del capitalismo de desastres*. Paidós, Barcelona.
- Kyrou, Ariel, (2004), *Techno Rebelde: Un siglo de músicas electrónicas*. Traficantes de sueños, Madrid. Primera edición en francés: 2002.
- Latouche, Serge, (2009), *La apuesta por el decrecimiento*. Icaria, . 1ª edición en francés: 2006
- Latour, Bruno, (1993), *Nunca hemos sido modernos*. Debate, Barcelona.

- Lefebvre, Henry, (1984), *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Alianza, Madrid. 1ª edición en inglés: 1971.
- Lotman, J. M. y Uppenskij, B. A., (1979), *Sobre el mecanismo semiótico de la cultura en Lotman y la Escuela de Tartu, Semiotica de la cultura* de Jorge Lozano, Cátedra, Madrid.
- Luku, Antton, (2009), *Euskal kultura?*. Pamiela, Iruñea.
- Maffesoli, Michel, (1990), *El tiempo de las tribus*. Icaria, Barcelona.
- Marcus, Greil, (1998), *Rastros de Carmin. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama, Barcelona.
- Martín Criado, Enrique, (1998), *Producir la juventud*. Istmo, Madrid.
- Martín Criado, Enrique, (2010), *La escuela sin funciones. Crítica de la sociología de la educación crítica*. Bellaterra, Barcelona.
- Moya, Carlos, (1984), *Señas de Leviatán*. Alianza, Madrid.
- Negri, Antonio, (1980), *Del obrero masa al obrero social*. Anagrama, Barcelona.
- Nisbet, Robert, (1973), *The Quest for Community*. Oxford University Press, Nueva York.
- Noya, Javier, (2010a), *La estética psicodélica y el espíritu del cosmopolitismo en Sagrado / Profano. Nuevos desafíos al proyecto de la modernidad* de Josetxo Beriain e Ignacio Sánchez de la Yncera, CIS, Madrid.
- Noya, Javier, (2010b), *Sociología de la creatividad en Musyca. Música, sociedad y creatividad artística* de Javier Noya, Fernan del Val y C. Martín Pérez Colman, Biblioteca Nueva, Madrid.
- O'Connor, James (1981), *La crisis fiscal del Estado*. Península, Barcelona. 1ª edición en inglés: 1973
- Offe, Claus, (1990), *Contradicciones en el Estado del bienestar*. Alianza, Madrid.
- Ortega y Gasset, (2010), *La rebelión de las masas*. Espasa-Calpe, Madrid. 1ª edición: 1929
- Oteiza, Jorge, (1993), *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Pamiela, Iruñea. 1ª edición: 1963.
- Pascual, Jakue, (2010), *Movimiento de resistencia juvenil en los años ochenta en Euskal Herria*. Tesis doctoral.
- Pérez-Agote, Alfonso, (2004), *Nación y nacionalismo: la politización de la identidad colectiva en Sociedad y política. Temas de sociología política* de Jorge Benedicto y María Luz Morán, Alianza, Madrid.
- Pérez-Agote, Alfonso, (2008), *Las raíces sociales del nacionalismo vasco*. CIS, Madrid.
- Porrah, Huan, (2006), *Negación punk en Euskal Herria*. Txalaparta, Tafalla.
- Sachs, Wolfgang, (2002), *Desarrollo sostenible en Sociología del medio ambiente* de Michael Redclift y Graham Woodgate, McGraw-Hill, Madrid.

- Salmon, Christian, (2008), *Storytelling, la máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Península, Barcelona. 1ª edición en francés: 2007.
- Sánchez Carrión, J. J., (2000), *Sociología, Orden Social y Modelización estadística: Quetelet y el «Hombre Medio»*. EMPIRIA, Revista de Metodología de Ciencias Sociales, 3, .
- Sennett, Richard, (2009), [La desglobalización ha empezado, no volveremos al viejo régimen](#). Diario El País, 22 de diciembre, Madrid.
- Sennett, Richard , (2000), *La corrosión del carácter*. Anagrama, Barcelona.
- Sennett, Richard , (2006), *La cultura del nuevo capitalismo*. Anagrama, Barcelona.
- Tejerina, Benjamín, (2010), *La sociedad imaginada. Movimientos sociales y cambio cultural en España*. Trotta, Madrid.
- Turner, G., (1990), *British Cultural Studies*. Unwin Hyman, Boston.
- Urla, Jacqueline, (2001), *We are all Malcolm X!: Negu Gorriak, Hip-Hop and the basque political imaginary* en *Global Noise: Rap and hip-hop outside the USA* de Tony Mitchell, Wesleyan University Press, Long Lane.
- Zallo, Ramón, (2010), *Retos actuales de la economía crítica de la comunicación y la cultura*. Ponencia en el VII Congreso de Unión de Economía Política de la Información, la Comunicación y la Cultura (ULEPICC), Madrid.
- Zapf, Wolfgang , (1989), *Über soziale Innovation*. Soziale Welt, 12.



# **Rave & Borroka**

Ion Andoni del Amo

*Febrero 2011*